中國古典文獻學研究叢書



唐代小說觀念與小說興起研究

韓雲波◎著

四川民族出版社



ISBN 7-5409-2578-7/I・409
定價：24.00圓

四川大學『211工程』項目

中國古典文獻學研究叢書

唐代小說觀念與小說興起研究

韓雲波◎著



四川民族出版社

2002·成都

圖書在版編目(CIP)數據

唐代小説觀念與小説興起研究/韓雲波著 .—成都:
四川民族出版社,2002.7
(中國古典文獻學研究叢書/項楚主編)
ISBN 7-5409-2578-7

Ⅰ.唐... Ⅱ.韓... Ⅲ.古典小説-文體-文學研究-中國-唐代 Ⅳ.I207.41

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2002)第 027528 號

策劃制作:四川新華出版公司
總發行人:王　慶
總策劃人:陳大利
總監制人:文　龍
責任編輯:陳　華
封面設計:文小牛

唐代小説觀念與小説興起研究　韓雲波　著
四川民族出版社出版　(成都鹽道街3號　郵編610012)
四川新華書店集團有限責任公司經銷
成都福利東方彩印廠印刷
成都武侯區機投鎮潮音工業小區(028)87445573

開本 850×1168mm　1/32　印張 9.75　字數 220千
2002年7月第1版　2002年7月第1次印刷
印數:1—1500冊
ISBN 7-5409-2578-7/I·409　定價:24.00圓

《中國古典文獻學研究叢書》編委會

前　言

第一節　本書緣起

幾個世紀以來，時代的文學格局，已經發生了不小的變化，從唐風宋韻的抒情時代，一變爲明清小説的敘事時代。20 世紀以來，"無論是從偵探、武俠、言情等所謂'通俗文藝'在過去的一百多年裏長盛不衰，還是就'探索'、'實驗'、'先鋒'小説等'純文學'在本世紀以來的日趨興旺，小説這種文學樣式無疑正在取戲劇和詩歌而代之，成爲文學家庭中的新一任主宰，開始執語言藝術的牛耳"①。

小説創作的激情，同時也激發了研究的熱望，但是，人們很快就已經發現，"在所有文體中，'小説'也許是最難捉摸的一種。"②"甚至令人感覺到，小説一門幾乎成了文學領域衆多不登大雅之堂的拉雜文體的'收容隊'"，從而使人懷疑"那麼如此令

① 徐岱：《小説形態學》，1 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。
② 羅書華：《中國古代小説觀的對立與同一》，載《社會科學研究》，2000 年 1 期。

人眼花繚亂的文體形態，是否有一個與之相對應的本質存在?"①

上個世紀中葉，英國學者伊恩·P·瓦特從“確定小説的與衆不同的特徵”出發，從 1938 年開始，到 1956 年寫成了《小説的興起》(The Rise of the Novel) 這一學術名著，探討了歐洲“小説的興起”，即“小説是一種新的文學形式嗎”? “那麽它如何區别於古代的散文虚構故事呢? 例如，它如何區别於古希臘的、或中世紀的、或十七世紀法國的那些散文虚構故事呢? 這些差異爲甚麽出現於彼時彼地呢?"② 瓦特的思路，提供了一個重要的啓示，可以把研究的眼光首先投嚮小説興起的源頭，也許可以從這裏解釋關於中國小説觀念和小説發展歷程的某些問題。

目前可以公認的是，中國古典形態的文學性小説，發端於唐代。本書在研究時，因此以唐代作爲一個切入點，通過重點探討唐代小説興起的形成因素，希望能够對中國古典小説文體獨立關鍵點的研究有所啓發。

關於唐代小説的成因，或者説唐代小説的興盛原因，迄今爲止，學術界已經列舉了多種，在以外部因素爲主的研究中，有進士行卷、史傳文學、古文運動、六朝小説、社會背景、唐代詩歌等等③，董乃斌先生則從小説文體的内部因素著手，將其歸結爲“叙事因素的生長”④ 在唐代文化背景下的自然發展過程。

在上述種種觀點以及各種小説史的具體論述中，人們往往將

① 楊義:《中國古典小説史論》，1 頁，北京：人民出版社，1998 年。

② 伊恩·P·瓦特:《小説的興起——笛福、理查遜、菲爾丁研究》，1 頁，北京：三聯書店，1992 年。

③ 參見程國賦：《唐代小説嬗變研究》，1 頁，廣州：廣東人民出版社，1997 年。

④ 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，11 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

眼光更多地投嚮了唐傳奇成熟期的作品，而對唐初至玄宗末年的一個半世紀，除了較多地提到幾篇單獨的傳奇文以外，對其整體甚少重視，這就造成了一個疑惑：唐代小說的興起和繁榮，難道是突兀而來的？

丹納說："我們隔了幾世紀衹聽到藝術家的聲音；但在傳到我們耳邊來的響亮的聲音之下，還能辨別出群衆的複雜而無窮無盡的歌聲，像一大片低沉的嗡嗡聲一樣，在藝術家四周齊聲合唱。衹因爲有了這一片和聲，藝術家纔成其爲偉大。"① 唐代小說的興起和繁榮，也必然有其長期的醖釀過程。唐初以來的這一個半世紀，就正是這樣一個醖釀過程。事實上，在這 100 餘年中，唐代小說除了《古鏡記》、《白猿傳》、《游仙窟》等單篇傳奇文以外，還有大量的作品，這些作品，爲唐代小說興起作了必要的準備，但它們却長期受到研究者的忽視。

因此，本書的第一個直接緣起，就是希望通過對這 100 餘年小說發展狀況的較爲詳細的研究，揭示出唐代小說興起的直接動因和具體歷程，以填補學術界的這一段空白。這項研究，成爲本書的核心。

同時，研究的準備過程中，我也注意到，這一個半世紀又大致以玄宗登位前後爲界，分成了兩個階段。這兩個階段的不同特徵和繁榮程度，區別都甚爲明顯。前段時間長而發展甚緩，後段時間短而活力甚强。形成這種差别的一個重要原因，就是前段還存在著理論的困惑，這就又引出了關於"小說"觀念的問題，因此，"小說"觀念的探討，就成爲本書的又一個重點。

① 丹納：《藝術哲學》，6 頁，北京：人民文學出版社，1983 年。

“小說”觀念與小說興起的更爲重要的聯繫，還在於唐人所稱的“小說”，並不與今天人們所說的唐人“小說”在涵義上完全重合。這二者之間，甚至是有著很大差距的。在本書的第一編裏，我就著重研究了從唐前到唐人文獻中所使用的“小說”一詞意義的變遷，最後發現，正是由於唐人所稱的“小說”具有的特殊涵義即由於劉知幾等人從理論家的角度對“小說”文體所作的歷史化的努力，以及劉餗、李肇、高彦休等在創作方面的具體實踐，唐人所稱的“小說”實際上是一種“史化小說”，即以歷史叙事手法爲主體，並志在爲史書編撰提供材料的那樣一種文體形式，即劉知幾在《史通·雜述》篇裏所稱的“偏記小說”。這種“小說”形態，顯然更多地是屬於歷史而不是屬於文學的。這條“小說”觀念的發展綫索，很可能就導致了唐代的文學家們對“小說”這一稱謂的放弃，也即是說，相對於唐及唐前人們所稱道的“小說”一詞，今天人們所說的唐人“小說”，是一種在歷史家和宗教家叙事創作的共同基礎上，而由文學家所創造的一種新興文體。

探討唐代小說的興起和唐代“小說”觀念的發展，就成爲本書的核心主題。本書作爲我的博士學位論文，其主題的確立，自始至終得到了恩師張志烈教授的悉心指導，使我明確了方嚮，樹立了對本論題的信心。2000 年 11 月，筆者到北京參加“2000’北京金庸小說國際學術研討會”，又就此問題當面請教了中國社會科學院文學研究所董乃斌研究員、浙江大學國際文化學院徐岱教授和南京大學中文系朱壽桐教授，從他們所提供的來自於中國古代文學、文藝學與中國現代文學的不同視野中，得到了極大的啓發。並承董先生贈送他的大作，使我進一步明確了方嚮，同時

決定將原來擬議的全面論述整個唐代小説的設想，改爲以唐代前期小説爲切入點重點突破，以期説明一些現在學術界探討得較少的空白點。這纔有了本書今天的狀況。

當然，本書的探討還是極爲初步和粗略的，但仍希望對理清唐代小説的興起以及中國小説文體發展的一些深層原因，能够有所裨益。

第二節 關於“小説”的一些基本認識

在古今中外的小説創作與小説研究史上，“小説”都是一個有著多種理解的術語。

在中國古典小説史上，“小説”一方面是一個目録學概念，指“街談巷議，道聽途説”的古典目録學形態，從《漢書·藝文志》開始，一直到《四庫全書總目》，都是這種雜俎形態。另一方面是一個文學概念，指的是“叙事散文虚構作品”，是建築於從敦煌變文到宋代《醉翁談録·小説開闢》以來的白話小説。但在研究中，人們却又常常以“世界化”與“現代化”了的小説觀念去反觀古代小説，這就往往導致在研究中的小説理論觀念與古代人們對小説的理解、運用並不完全吻合。

如果對於“小説”的理解，僅僅衹有上述的這兩條軌道，那事情還十分好辦。問題的複雜性在於，即使是在“世界化”與“現代化”了的小説觀念中，也同時存在著極大的分歧。

何謂小説的“世界化”與“現代化”呢？陳平原曾説：“郁達夫稱中國的‘現代小説’爲‘中國小説的世界化’（《小説論》第一章)。那麽，中國作家自覺學習借鑒域外小説，即是中國的

‘現代小說’的起點。”①

“現代小說”的概念既然來自西方，那麼就先看一看在西方有關文獻中，人們是怎樣看待“小說”這一文體形式的。

西方文學中的小說 novel，是一個 18 世紀纔正式定名的文學形式，此前的 fiction，瓦特認爲主要指“古代的散文虛構故事”，他著重强調了“個人主義和獨創性”②。對於一般意義上的小說概念，福斯特同意“小說是用散文寫成的具有某種長度的虛構故事”的說法，他同時還將“故事”和“小說”區别開來，指出“故事叙述的是時間生活，但小說呢——如果是好小說——則要同時包含價值生活。”③

西方小說概念與中國不同。在中國，無論篇幅的長短，一律都可以籠統地稱之爲“小說”。而在西方則幾乎一律把 novel 和 short story 區别開來，分别稱之爲“長篇小說”和“短篇小說”。但在英國和美國，對這二者的理解又有不同。

先看《簡明大不列顛百科全書》的解釋。

在“短篇小說”條目中，該書說：“一種散文體小說，通常比中、長篇小說要嚴密、緊凑。19 世紀之前未被視爲一種獨特的文學形式，也不大受評論界的注意，而對現有這個形式最有價值的研究，又受到地區和時代的限制。實際上，短篇小說的發展可追溯到人類掌握書寫能力以前。”接著該書歷述了從公元前

---

① 陳平原：《二十世紀中國小說史》（第一卷）（1897－1916），29 頁注①，北京：北京大學出版社，1989 年。

② 伊恩·P·瓦特著，高原等譯：《小說的興起》，1 頁，346 頁，北京：三聯書店，1992 年。

③ 愛·摩·福斯特著，蘇炳文譯：《小說面面觀》，3 頁，25 頁，廣州：花城出版社，1984 年。

2000年到20世紀短篇小説發展的歷史進程。這種分類的標準，主要是篇幅的長短①。

對於“長篇小説”，論述更爲詳細，而且主要地是從定性的角度而不是從歷史的角度出發來進行説明。該書説：

長篇小説 novel 一種小説體裁。小説的定義可以説是一種藝術或技巧，它通過文字對人類生活作有教育作用或娛樂作用的表現，或者作兩者兼而有之的表現。小説所采取的不同形式，不應被視為一些没有聯繫的範疇，而應被看作是一種連續物，更準確地説，一架梯子。在梯子的一端，是軼事一類的短篇。在梯子的另一端，是可以想象得出來的最長的長篇小説。當一篇小説長得來能印成一整本書而不衹是一本書的一部分的時候，它就可以算是長篇小説。但長篇小説在量的方面有自己的伸縮餘地。相對地短的長篇小説可以稱之為中篇小説，而非常之長的長篇小説可能會超出一卷書的篇幅而成為長江大川式的小説。篇幅的長度，是判別長篇小説的極為重要的標準之一②。

該條目還對長篇小説的一些有關方面作了定性的説明。指出“長篇小説的構成因素”有5點：（1）情節；（2）人物；（3）場景或背景；（4）敘述方法和觀點；（5）篇幅。指出“長篇小説的功用”有6點：（1）作爲對人生的一種解釋的表現；（2）娛樂或逃避；（3）宣傳；（4）報道；（5）改變一種文化的語言或思想；

---

①《簡明大不列顛百科全書》，第2卷，721頁，北京：中國大百科全書出版社，1986年。

② 同上。

(6) 創造生活方式和評判趣味。

此外，還有被譯作“中篇小説”的 novella，從詞源看，可以歸爲“長篇小説”的附類。

作爲 18 世紀現代小説的興起地，英國的“小説”觀念，實質上就是一種“叙事虚構散文”，短篇與長篇兩種不同的小説形態，主要還祇是由於篇幅的不同而生發的僅僅具有一定差異的兩種小説文體形式。

而在《大美百科全書》裏，novel 和 short story 有了更大的不同，中文譯本也分别稱之爲“長篇小説”和“短篇小説”。其中關於“長篇小説”的闡釋是：

以散文體寫成的杜撰性故事，且具有一定的長度的複雜性。……辛格曾説過：“短篇故事像是一間待裝潢的房間；長篇小説則像一座倉庫。”小説叙述日常經驗範圍内的事件，避免超自然論點，且故事内容具原創性，非因襲舊説或神話。小説情節藉由許多人物伸展，他們往往並非達人或英雄，有時更是市井小民。大多數小説使用的語言近於日常口語，通常包括俗諺、俚語和幽默詼諧。

美國作家詹姆斯曾稱：“小説是最獨立、最富彈性，且體制宏偉的一種文體。”全世界具有小説傳統的文化僅在少數；現代批評家同意，即使希臘羅馬文化亦未產生真正的小説①。

“長篇小説”文體的歷史發展，是以 18 世紀爲起點的。而

① 《大美百科全書》第 20 册，374 頁，臺北：光復書局，1990 年。

"短篇小說"則以14世紀的薄伽丘和喬叟爲邏輯起點，它的性質和特徵爲：

一種文學形式，其特點是文字簡練、緊凑。短篇小說講述的是與角色人物的內心世界和實際活動有關之一系列經歷，或是一個單獨的事件。因此，就像所有虛構作品一樣，它從事描述，成功與否也決定於描述事物與讀者之間能否息息相通。短篇小說不能采用類似長篇小說從容不迫的叙述、刀筆入微的刻劃和反覆描寫等手法來達成這種溝通。取而代之的，它必須像照鏡子那樣，既迅速又完整地進行描繪①。

西方的這種分類法，其邏輯依據是小說發展的歷史進程與小說自身的表現特徵，自有它的價值和意義。

而在中國，"小說"是一個寬泛的概念，篇幅的不同，並不是對"小說"這一文學類型進行再分的惟一依據。也就是說，儘管小說仍然有著不同的形式外觀，但"小說"也仍然可以用統一的理解來進行概括。

《中國大百科全書·中國文學卷》說：

小說　文學體裁之一。以散體文的形式表現叙事性的內容，通過一定的故事情節對人物的關係、命運、性格、行為、思想、情感、心理狀態以及人物活動的環境進行具體的藝術描寫，是小

① 《大美百科全書》第24册，510頁，臺北：光復書局，1990年。

説的基本特徵①。

同一作者在另一部文藝學專業詞典中撰寫的“小説”條目中，還在最開頭加上了一句“借助藝術的虛構”，並歸納了“一般説來小説必須具備”的“三大要素”：第一，故事情節；第二，人物的完整性格和形象的刻劃；第三，對人的生活環境，特別是社會環境的具體描寫②。

到了 20 世紀 90 年代，中國文藝學界對文體分類有了新的理解。一方面，是承認“小説、詩歌、戲劇、散文被稱爲四種最基本的文類，它的文體具有相當大的轉化潛能，從而也就保持了極旺盛的持續能力”③。另一方面，又試圖創製一種“文學體裁的新構想圖”，在這個構想中，文學體裁從總體上被分爲再現、表情、表意三個大類，傳統的文學體裁被分别劃歸在這三個大類之中。就小説而言，再現類包含了長篇小説、中篇小説、短篇小説三類，表情類包含了散文化小説、意識流小説兩類，表意類也包含了長篇小説、中篇小説、短篇小説三類④。

由此可見，關於“小説”，無論中外古今，都存在著極不統一的現象。

而在中國古典小説中，從《莊子》使用“小説”一詞開始，

① 王淑秧：《小説》，見《中國大百科全書·中國文學卷 II》，1085 頁，北京、上海：中國大百科全書出版社，1986 年。

② 王淑秧：《小説》，見王嚮峰主編：《文藝美學詞典》，344 – 345 頁，瀋陽：遼寧大學出版社，1988 年。

③ 陶東風：《文體演變及其文化意味》，39 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

④ 童慶炳：《文體與文體的創造》，117 – 118 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

“小説”就又存在著非文學與非文體的意義。即使是在具有文體意義的目録學之“小説”中，從《漢書·藝文志》到《清史稿》的所謂“二十五史”，也是將其作爲一個十分龐大而且龐雜的綜合性大文類來處理的。但是，在中國文學史上，却又清晰地存在著爲歷代“藝文志”所不收的一個數量龐大、水平不低的以白話文學爲主的文學小説體系，這就形成了中國古典文獻中以“小説”稱名的兩大系統。

唐代的“小説”，目前存世的主要部分，還是承六朝以來的文言作品，以及一些處於萌生階段並已取得初步成果的白話文學。在一般的小説史著作中，談到唐代小説，多以前者作爲重點。但由於“小説”不同意義的存在，在涉及到具體的作品時，兩層意義常常混雜在一起，這就造成了研究的困難，多數論著均未對其作明確解説。如果僅僅是論述唐代小説的優秀作品，還不會出現“小説”涵義界定的問題。但如果是要全面論述唐代的“小説”作品，將其當作一個整體來進行觀照的時候，究竟哪些可以算作“小説”作品，問題就不可避免地出來了。

李時人在編纂《全唐五代小説》時，就提出了“甚麽是小説，唐五代哪些作品可以算作小説?”的問題，他認爲，“近世以來人們對於小説比較普遍的認識應當是我們界定唐人小説的基礎”①。李時人先生還引用了何滿子先生給他的一封信，來説明《全唐五代小説》的入選標準：

① 李時人：《小説觀念與〈全唐五代小説〉的編纂》，載《文學評論》，1999年3期。

相對於殘叢小語和談片，小説應有因果畢具的完整故事；

相對於叙述故事，小説應有超越故事的寓意；

相對於粗具梗概的叙事短章，小説應有人物事件的較為細緻宛曲的描寫；

相對於記述軼聞等純客觀的事件記録，小説應有創作主體的蓄意經營；

相對於非美文的叙事，小説應有相對藻麗的美學語言，具有形象的可感性；

相對於六朝志怪、志人諸作的對其他著述的依附性（必須有先行的或相關的知識纔能領會），小説應創造出獨立自足的世界；

相對於支離散亂的故事集錦，小説應有完整的藝術邏輯所形成的統一體，這點與小説應有獨立自足的藝術世界相應；

相對於泛泛記録某一人生現象的叙事（包括軼聞、談片乃至完整的故事），小説應在叙述生活現象時提出促人思考的現實人生問題；

相對於前此已有的叙事作品，小説應有内容（所叙述的生活方面、人生問題等）和形式（表現方法，包括形象、結構、語言）上的創新意義，不雷同於前此已有的某一作品，至少有所開拓和表現上的獨特風格（兩篇完全相同的小説是没有的，不能並存的，其一篇必遭淘汰）；

進而求之，相對於原本缺乏概括意義的人生現象（人生、事件）的叙述，小説應有（哪怕是較不明顯的）社會生活的典型意義。

這裏的“小説”標準，已經不再是古典目録學概念的“小

説”了，而是唐代小説中的優秀作品。本書所研究的“唐代小説的興起”之後的局面，就正是這類作品的大量涌現。

當然，上述何先生的標準，可能把很多唐人著作排除在外，故王汝濤先生在編《全唐小説》時，采取了另外的作法，他把“唐人小説”分爲傳奇、志怪、雜録三個大類，目的是爲了體現一個“全”字，全書包括傳奇 49 篇，專集 138 種，共約 190 萬字（《太平廣記》爲 289 萬字）。①

那麽，本書所持的“小説”概念是甚麽呢？究竟哪些作品可以算作“唐代小説”而進入本書的研究視野呢？

我認爲，上述兩家的説法，都有一定的道理，一家是站在研究者所處的時代基礎上而言的，當然著重於唐代“小説”與現代“小説”的同一性；一家則是站在唐人所處的古典文獻氛圍中，當然所持的是古典目録學的觀念，强調的是唐代“小説”的歷史性。這兩者之間，顯然是有差距、有矛盾的，如何調和這二者的關係呢？

筆者以爲，上述的兩種“小説”觀，都存在著某種不足。事實上，如果按今天的“小説”標準來看唐代小説，則當時人們所使用的“小説”一詞，在更多的時候反而並不是人們今天所説的“小説”。由於某種原因，唐人在稱呼文學小説時，拋弃了漢魏六朝以來人們習稱的“小説”名稱，但也一時没有能够找到合適的術語，來爲這一已經同漢魏六朝“小説”發生了較大差異的新的文學類型命名，這就造成了一個在中國小説史上可以説是特異的

① 朱一玄、李季平、李劍國、劉乃昌：《全唐小説四序》，載《臨沂師專學報》，1991 年 3 期。

現象，即“小説”觀念連續性上的斷檔，直到白話小説興起之後，人們纔又大量地以“小説”這一傳統術語來稱呼已經蔚爲大觀的這種“虛構叙事散文作品”。

因此，在談到中國小説尤其是唐宋時代的小説時，就應該努力將兩種不同性質的“小説”觀念結合起來，尋找其中的共同點，兼顧文學小説和雜俎小説兩個不同但又有緊密聯繫的系統。

本書在談到“唐人小説”時，就是以這種認識爲基礎的。

當然，本書還常常提到“六朝小説”，以及“唐代小説的興起”之前的初唐小説，則主要指與“唐代小説”具有某些相似性的那些作品，同時也兼顧了目録學形態的廣義的“小説”概念。

也就是説，本書在一般地説到“小説”時，持的是廣義的概念；在談到“唐代小説的興起”時，則持的是相對來説狹義一些的概念。

第三節　關於“興起”和“文體”

在本書的關鍵詞中，“興起”和“文體”也是容易産生歧義的兩個概念。下面分别述之。

（一）興起

在本書的關鍵詞中，“興起”是至關重要的一個詞。按《現代漢語詞典》（1997 年修訂本）的解釋，是“開始出現並興盛起來”。瓦特《小説的興起》，英語原文是 The Rise of the Novel。本文的“興起”，指的是唐代小説以傳奇文爲代表的文學性文體開始較大規模出現，時間在安史之亂後的中唐時代。

“興起”的意義，還帶有一種文體標準或規範的確立的意義，

大致相當於董乃斌先生所説的“文體獨立”。

董乃斌先生在談到中國古典小説的發展歷程時，認爲“中國古典小説的文體獨立，是在唐傳奇中實現的。唐傳奇具備並充分顯示了小説文體的基本規範。”① 其具體的特徵，“在同前此别的有關或相似文體的比較中顯現出來”，共有六點：

1. 從它所反映的視野看，是由史著的政事紀要式記述，轉變為小説的生活細節化描述；

2. 它突破了史述的記叙惟真準則，而進入自覺虛構，力求達到可以亂真的“第二自然”，即比史述更典型、更真實的境界；

3. 由於叙述視角的多樣和變遷，它的篇章結構由史述的簡潔、直綫、順序變為小説的繁縟複雜、多變、多曲折、多拗逆；

4. 它在叙述語言的運用上，除繼承史著的莊嚴持重風格外，更創造了多種别調，從而使小説具備了其孕育者歷史散文所無的豐富色調和語境；

5. 它引進了戲劇性衝突機制使故事情節在人為操縱下波瀾起伏、跌宕騰挪，並使之成為文章主體，成為其最吸引人的特色；

6. 它日益將注意力中心移置於人物形象的塑造上，既以客觀描寫突破了抒情詩的自我中心視角，又以多種文學手法超越了史傳的寫人水平②。

① 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，10 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

② 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，5 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

董先生在他的大作《中國古典小説的文體獨立》裏，對上述6點都作了詳細的具體論述，並將其作爲唐傳奇成熟期典範性作品的標誌。

本書面對前賢的這些成果，采取的方法，不是對唐傳奇成熟期作品的理論描述，而是以古典文獻學的方法，對唐人如何獲得成果的過程，即唐傳奇成熟期之前的那個時間段，在進行文獻梳理的基礎上，努力揭示在成熟期纔全面獲得的那些小説文體特徵，如何在這個時期的有關文獻中一點一點地呈現出來，最終匯集成爲成熟期小説文體的"開始出現並興盛起來"。

在本書初稿的時候，我曾考慮過用"發生"一詞來描述"小説的興起"。但後來發現，"發生"一詞，很容易和文化發生學的"發生"相混淆。由於文化發生學作爲文化人類學的一個分支，主要是以原始文化爲研究對象的，這就和我在本書中的研究並不十分吻合，所以，我最終捨弃了"發生"一詞而采用了"興起"。

（二）文體

要研究小説，就必然涉及到小説作爲一種"文體"的特性，本書在許多地方也針對小説使用了"文體"一詞。

"文體"一詞，既是傳統概念，也是現代西方文藝理論的概念。但無論是在中國古代還是在西方，"文體"都有豐富的内涵。中國古代的"文體"，既指體裁，也指語體、風格；西方的style，則可以翻譯爲文體、語體、風格等。

對於這樣一個複雜的概念，童慶炳等主編的"文體學叢書"，提供了理論辨析的方便，其中，尤其是童慶炳《文體與文體的創造》、陶東風《文體演變及其文化意味》二書，對"文體"有系統、全面的論析。童慶炳認爲，文體是由體裁、語體、風格三個

層面構成的。就小説而言，它是體裁的一種；在語體層面，小説是敘述語體的主要體現者；在風格層面，則由作家的不同創作個性而有不同的體現。陶東風討論了關於“文類”或“文學類型”（gener）和“文體”（style）的區別，文類的劃分依據，最主要的是形式規範和題材内容，並不包括“文體”裏的風格和語體因素，有時甚至也不能和“體裁”相等同。

在中國古典小説的具體實際中，唐前小説被一些研究者稱爲“前小説”或“古小説”，此時的“小説”還衹是一個並無嚴密邏輯系統的目録學概念，它更接近“文類”。而到唐代小説的興起之後，“小説”開始有了一些固定的規範，包括體裁和語體諸方面，這時的小説，已經開始具備“文體”的意味，當然，如果再將風格的因素算上去，則小説並非衹是單一的文體，而可能有多種“文體”，但至少是在“文體”的體裁和語體這兩個層面上，已經獲得了大致的統一。

所以，唐代小説的興起，也就是小説“文體”的“發生”或“興起”，我在本書中的有些地方，就是這樣表述的。

第四節　關於本書的結構

本書共分三編，第一編是“唐代小説觀念研究”，第二編是“歷史敘事與唐代小説的興起”，第三編是“宗教敘事與唐代小説的興起”。

在第一編裏，主要從一般語義、創作實踐、文獻目録三個角度考察了“小説”一詞在唐前及唐代的意義變遷。“小説”在唐代有多條綫索的發展，具有不同的含義。其中最重要的如“史化

小説”。唐代前期，“小説”還主要是由《漢書·藝文志》所確立的目録學概念的延續，但它經過史學家們的運用，尤其是經過劉知幾的歷史化規範之後，“小説”成爲“史化小説”，在唐代後期，史化小説的道路越走越窄，最終被創作實踐拋棄。此外，也有將宗教叙事文獻稱爲“小説”的；有以志怪之書爲“小説”的；有以説唱曲藝形式爲“小説”的，等等。但唐代最重要的文體形式唐傳奇，却偏偏不叫“小説”。這裹包含著一種觀念的變遷，説明唐代以傳奇爲代表的文學小説，和過去的“小説”相比，是一種全新的“文體”，爲了區别於以前的“小説”文類和劉知幾所强調的“史化小説”而獲得其文學的特性，唐代處於興起階段中的小説，毅然拋棄了“小説”這一名稱。直到文學小説的文體特徵基本確立之後，纔在宋代由目録學界發生的一次巨大觀念變遷，以及由白話文學界所掀起的蓬勃興盛的潮流，承認了“小説”作爲一種新興的叙事文體的命名方式和文化地位。在《新唐書》裹，“小説”就將新、舊兩種文類或文體形式兼容並包在一起了。

在第二編裹，論述了歷史叙事對小説叙事興起和發展的推動作用。歷史叙事是中國最早獲得高度發展的叙事種類，小説叙事作爲一種後起的叙事種類，長期籠罩於歷史叙事之中。但經過六朝小説的發展，小説又反過來侵入了歷史叙事的領域，這在唐初的修史實踐中表現得十分突出。接著，歷史叙事對小説叙事發起了反擊，劉知幾的“史化小説”理論，就是這一反擊的集中表現。兩種不同叙事種類之間入侵與反擊的結果，使二者都得到了發展。在歷史叙事，是中國正史體例從此基本確立；在小説叙事，是從此更加自由地出入於歷史叙事領域。到了開元前後，分

別以張説和張鷟爲代表，張説以歷史敘事的動機而進行小説敘事的表現，張鷟則以小説敘事的動機而作歷史敘事的表現，他們從兩個方面所進行的具有互補性質的努力，共同使小説敘事獲得了進一步的發展，接近了“唐代小説的興起”所要求的小説敘事水平。所以，在唐玄宗以後，唐代小説很快就進入了它的黄金時期，而唐代小説作爲一種具有獨立文體意味的文學形式，也就在這個時期興起了。

在第三編裏，論述了宗教敘事（主要是佛教敘事）對小説敘事的推動和促進作用。佛教傳入中國之後，産生了大量的佛教敘事作品，唐初承其餘波，也出現了不少宗教敘事作品。但《冥報記》却是一部特殊的作品，是瓦特所謂“把宗教的和世俗的興趣結合到了一起”，這就使它超越了宗教敘事，成爲小説敘事發展的契機。其所體現出來的人生表現的主體性、敘事本質的虚構性、情節構成的完整性三個方面，都已超越了宗教敘事而成爲小説敘事的特徵。

歷史敘事和宗教敘事，可以説是小説敘事得以興起和發展的最重要的兩大因素，歷史敘事是母體，但它的基本精神是“實録”，而不是小説敘事的“虚構”，這就決定了它祇能是“量變”；宗教敘事是催化劑，其基本精神是“虚構”，但純宗教的虚構却常常還是“虚幻”，它經過合理化的補偏救弊，可以成爲促進“質變”産生的因素。歷史敘事和宗教敘事的結合，即“實録”與“虚幻”的結合，就産生了基於更高的真實性的合理的“虚構”，這時，小説敘事就獲得了飛躍性的“質變”。

在這個時候，在“母體”與“催化劑”的共同作用中，唐代小説就大規模地興起了。

目　錄

第一編　唐代小説觀念研究

魯迅説：“小説亦如詩，至唐代而一變。”① 唐代小説産生的飛躍性發展，標誌著中國小説一個新時代的開端。换言之，唐代小説的興起，纔是具有獨立文體地位的中國古典小説的興起，研究唐代小説的興起，也就是探索中國古典小説某些基本因素的形成，其意義是重大的。

但是，“小説”這個概念，却早在唐代以前許多個世紀就已經出現，並成爲一個文獻目録學的專業術語而存在了。這就帶來一個問題，唐代小説的創作實踐的飛躍而“興起”，唐代小説觀念又相應地發生了什麼樣的變化呢？在小説創作和小説觀念二者之間，又存在著怎樣的關係呢？

研究唐人小説創作的興起，必須研究唐人小説觀念的存在狀況，以及它的發展變化。本編就是基於這一目的，從幾個不同角度研究唐代前後的“小説”觀念。第一，是一般描述中“小説”觀念的變遷；第二，是從“小説”作品看創作實踐中的“小説”觀；第三，是從史志看文獻目録學視野下小説内涵的變化。

---

① 魯迅：《中國小説史略》，75頁，北京：人民文學出版社，1952年。

第一章　唐前至唐一般文獻描述中“小説”觀念的變遷

在中國歷史上，“小説”是一個很早就産生了的概念，但最早的“小説”並不是一種文學類型，它還衹是一個一般的語詞。到了漢代，“小説”纔由班固的歸納整理而成爲一個專門的術語。但是，“小説”的文類標準却長期以來是不確定的，這使“小説”觀念在相當一個時期内處於混亂狀態。直到唐代，隨著創作實踐的發展，“小説”觀念的内涵纔漸漸明晰起來。

第一節　唐前“小説”：從語詞到文類

在中國歷史上，早在先秦就有了“小説”的觀念，但小説的創作實踐直到唐代纔達到較高水平的成熟。唐前的約 1000 年間，“小説”經歷了一個漫長而緩慢的發展歷程，其基本綫索，是從

一個僅僅具一般意義的語詞，到具有特殊意義的目録學文類概念①。

“小説”一詞，始見於《莊子·雜篇·外物》：

任公子為大鉤巨緇，五十犗以為餌，蹲乎會稽，投竿東海，旦旦而釣，期年不得魚。已而大魚食之，牽巨鉤，錎没而下，騖揚而奮鬐，白波若山，海水震蕩，聲侔鬼神，憚赫千里。任公子得若魚，離而腊之，自制河以東，蒼梧已北，莫不厭若魚者。已而後世輇才諷説之徒，皆驚而相告也。夫揭竿累，趣灌瀆，守鯢鮒，其於得大魚難矣。飾小説以干縣令，其於大達亦遠矣。是以未嘗聞任氏之風俗，其不可與經於世亦遠矣②。

在這段話裏，莊子用了一個故事作爲比喻，來説明“小説”與“大達”的區别。但是，“小説”的本質却並不是敘事，而是明理。莊子在講了任公子以宏大氣魄“投竿東海”以釣大魚的故事後，批評那些小家子氣的人，在小水溝裏必然衹能釣到小魚，最後闡明寓意説：“飾小説以干縣令，其於大達亦遠矣。”成玄英疏：“干，求也；縣，高也。夫修飾小行、矜持言説，以求高名

① 關於“文類（genre）”，即文學類型，“是文學理論、文學批評和文學史諸學科的一個基本術語”，但其劃分標準則較爲混亂，其中最主要的是依形式（體裁）劃分與依題材（内容、描寫對象）劃分兩種。參見陶東風：《文體演變及其文化意味》，第二章“文類演變的文體學透視”，41－85頁，昆明：雲南人民出版社，1999年。童慶炳認爲，文類是“被狹隘化了的”，而“文體”纔是更高層次的概念。文體包括體裁、語體、風格三個層次，文類或體裁只是文體最初級的層次。參見童慶炳：《文體與文體的創造》，昆明：雲南人民出版社，1999年。

② 陳鼓應：《莊子今注今譯》，706－707頁，北京：中華書局，1983年。

令問者，必不能大通於至道。"[①] 陳鼓應今譯爲："粉飾淺識小語以求高名，那和明達大智的距離就很遠了。"[②] 莊子在這裏所用的比喻，已經包含了極富文學想象與虛構色彩的傳奇敘事，雖然由於目的在於明理，對情節的曲折性和形象的典型性並没有作過多的考慮，但是這就已經從一開始就種下了"小說"包含虛構敘事的種子。這顆種子有强大的生命力，日後必將開出絢爛明豔的美麗花朵。

其後，《呂氏春秋·慎行論·疑似》裏也出現了"小說"一詞，所謂"褒姒之敗，乃令幽王好小說以至大滅"[③]，但這裏的"說"通"悅"，並不與《莊子》的"小說"有意義聯繫。

整個先秦時代，很少出現"小說"的用例，它還衹是一個正在形成中的一般語詞，並不包含更多的特殊意義。從上述兩則用例看，"小"顯然比"說"更突出，强調的是"說"的重要程度。"說"是以語言方式表達出來的思想，既有一定的故事性，還要有一定的寓意，衹是這寓意太微不足道罷了。

先秦"小說"用例中明顯的貶義色彩，給"小說"語詞的固化定下了基調。漢人所謂"小說"，不僅繼承了"小"道的缺乏重要性的貶義色彩，也將莊子並未點明的體制賦予了"小"的特性。《文選》卷三十一江淹《雜體詩三十首·擬李都尉從軍》"袖中有短書，願寄雙飛雁"李善注引桓譚《新論》："若其小說家，合叢殘小語，近取譬論，以作短書，治身理家，有可觀之辭。"

---

① 郭慶藩：《莊子集釋》，第四册，926頁，北京：中華書局，1982年。
② 陳鼓應：《莊子今注今譯》，708頁，北京：中華書局，1983年。
③ 陳奇猷校釋：《呂氏春秋校釋》，第四册，1497頁，上海：學林出版社，1984年。

按《論衡·謝短篇》，短書是指比二尺四寸的“聖人之語”更短的竹簡，“未載於經，名爲尺籍短書”，是很不重要的文獻形式；所謂“叢殘”，也明顯指的是那些篇幅零碎的不重要的言論。

此時的小説，雖然在《漢書·藝文志》裏自成諸子的一“家”，但諸子的另外九家都有較明顯的範圍，“小説”却缺乏較爲明確的文體規範。當時的各種論述，所涉及到的都祇有處於文體二、三層次的語體和風格問題，而對處於文體第一層次的體裁規範却完全付之闕如。其後，在漢末以來的文人作品中，也有一些“小説”的用例。

三國時徐幹《中論·務本第十五》:

人君之大患也，莫大於詳於小事而略於大道，察於近物而闇於遠圖。故自古及今，未有如此而不亂也，未有如此而不亡也。夫詳於小事而察於近物者，謂耳聽乎絲竹歌謠之和，目視乎雕琢采色之章，口給乎辯慧切對之辭，心通乎短言小説之文，手習乎射御書數之巧，體騖乎俯仰折旋之容。凡此數者，觀之足以盡人之心，學之足以動人之志。

這裏的立意，與《莊子》相類似，以“大道”與“小事”並舉，而“小説”正是“小事”之一種。而所謂“小事”，在這裏又有特殊的意義，指的是那些無補於國事而反有害於人心志氣的娛樂項目。但徐幹此處没有具體舉例説明，大概《魏略》裏邯鄲淳和曹植二人“誦俳優小説數千言”的行爲，應該算是這一類東西吧。

劉宋時王微在《報廬江何偃書》中也提到“小説”:

卿少陶玄風，淹雅修暢，自是正始中人。吾真庸性人耳，自然志操不倍王、樂。小兒時尤粗笨無好，常從博士讀小小章句，竟無可得，口吃不能劇讀，遂絶意於尋求。至二十左右，方復就觀小說，往來者見牀頭有數帙書，便言學問，試就檢，當何有哉。乃復持此擬議人邪。尚獨愧笑揚子之褒贍，猶耻辭賦為君子，若吾篆刻，菲亦甚矣。卿諸人亦當尤以此見議。或謂言深博，作一段意氣，鄙薄人世，初不敢然。是以每見世人文賦書論，無所是非，不解處即日借問，此其本心也①。

此處“小說”，結合本傳中“微少好學，無不通覽，善屬文，能書畫，兼解音律、醫方、陰陽術數”② 的記載，應該指的是雜書一類作品。

《南齊書》卷五十二《文學·丘巨源傳》載有丘巨源致尚書令袁粲求封賞的書信，其中也提到“小說”：

民信理推心，暗於量事，庶謂丹誠感達，賞報孱期。豈虞寂寥，忽焉三稔？議者必云筆記賤伎，非殺活所待；開勸小說，非否判所寄。然則先聲後實，軍國舊章，七德九功，將名當世。仰觀天緯，則右將而左相；俯察人序，則西武而東文。固非胥祝之倫伍，巫匠之流匹矣。

① 《宋書》卷六十二《王微傳》，1669 頁。
② 《宋書》卷六十二《王微傳》，1664 頁。

這裏的“小說”，和王微所說的“小說”顯然有所不同。王微所說的“小說”，是可以閱讀的文獻典籍；而丘巨源所說的“小說”，不過是“閑勸”的謂語，閑勸作爲筆記官的職業功能，是微不足道的，並不是獨當一面、果斷裁決的方面大員之任。那麽，這裏的“小說”，實際上也就還是《莊子》一類的“小道”之“說”而已。

從六朝直至唐初，“小說”觀念基本上停留在“小道”、“小議”或“小悦”的意義上，没有甚麽發展。

但既然在《漢志》裏班固把“小說”作爲諸子的一家，“小說”也開始模糊地表現出一定的文體特徵，在這個時期，有兩點可以清楚地看到：

第一是它的價值，處於非經非史的非重要地位，也處於非子非集的非專業地位，因此小說的文體範圍十分龐雜，没有明確的體裁特徵，還衹是一種很龐雜的文類，没有明確的文體特徵。

第二是篇幅的短小，唐前小說，很少有長篇作品，後人常所稱道的《穆天子傳》和《漢武故事》，在當時並不被看作“小說”，而是被《隋書·經籍志》分别歸在史部的“起居注”和“舊事”兩類裏的。

同時，作爲小說十分重要的文體特徵的叙事性却從未得到有效的强調，小說因此成爲一個什麽都可以裝得下的大筐子。比如《漢書·藝文志》裏的小說十五家，内容和寫法就非常龐雜，並無相對統一的體裁特徵。關於這個問題，我在後面還要談到，這裏不再多說。

第二節　唐初史家的“小說”觀念

一般視野中的“小説”觀念，到了唐代，隨著創作實踐的初步豐富，纔有了進一步細緻化和個性化的發展。

唐初的“小説”語詞用例，主要集中於高宗時期的史家及學者著述。

隋滅唐興，右文盛事，出現了修史熱潮。在修史實踐中，一是如何繼承發展前代傳統，二是如何取捨公私材料，都成爲史家必須正視的問題。小説被《漢書》單列一家的事實是無可迴避的，而紛繁的小説資料則成爲史家頭痛的問題。這就促進了史家在修史實踐中對“小説”的思考和發展。

首先是成書於高宗顯慶元年（656年）的《隋書》，其《經籍志》“遠覽馬史、班書，近觀王、阮志、録”，是對前代文獻目録學成果的總體繼承，在《經籍三》裏將小説列爲諸子十四類的第九，並在《漢書·藝文志》的基礎上重新作了界説：

小説者，街説巷語之説也。《傳》載輿人之誦，《詩》美詢於芻蕘。古者聖人在上，史為書，瞽為詩，工誦箴諫，大夫規誨，士傳言而庶人謗。孟春，徇木鐸以求歌謠，巡省觀人詩，以知風俗。過則正之，失則改之，道聽途説，靡不畢紀。《周官》，誦訓“掌道方志以詔觀事，道方慝以詔辟忌，以知地俗”；而訓方氏“掌道四方之政事，與其上下之志，誦四方之傳道而觀衣物”，是

也。孔子曰：“雖小道，必有可觀者焉，致遠恐泥。”[①]

《隋書·經籍志》的基本觀點，誠如魯迅所說，“其所著録，《燕丹子》而外無晉以前書，別益以記談笑應對，敘藝術器物遊樂者，而所論列則仍襲《漢書·藝文志》”[②]。但也不可否認，它仍然有所變化，核心是提高小說的地位。《漢書》說小說出於“稗官”，是不入流的“小知”；《隋書》則說它出於賦有社會調查之任的“訓方氏”，是議政的參照物，是足以和《傳》、《詩》並列的了。其次，是不再提《漢書》中“小知”的層次定位，而是說“靡不畢紀”，在小說的文化形式上拓展了更加廣闊的天地。所以，《隋書》所著録，也和《漢志》大不相同，雖然有《漢志》裏的小說典籍年久亡佚的因素，但《隋志》小說的更加“小說化”，也是更加明顯的。在《隋志》裏，小說幾乎正式成了諸子的一家了。

在接下來的顯慶四年（659年），李延壽完成《北史》、《南史》二書修撰，乃上表稱：

然北朝自魏以還，南朝從宋以降，運行疊變，時俗污隆，代有載筆，人多好事，考之篇目，史牒不少，互陳聞見，同異甚多。而小說短書，易為湮落，脫或殘滅，求勘無所。一則王道得喪，朝市貿遷，日失其真，晦明安取。二則至人高迹，達士弘規，因此無聞，可為傷嘆。三則敗俗巨蠹，滔天桀惡，書法不

① 《隋書》卷三十四《經籍志》三，1012頁。
② 魯迅：《中國小說史略》，18頁，北京：人民文學出版社，1952年。

記，孰為勸獎①。

如果説前人提高小説地位還停留在議論上，那麽李延壽就在修史實踐中自覺地將小説納入"史"的範疇了。以小説入史，是對《漢志》"如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議也"的一大發展，小説從始終不能入流的卑下地位進入了"史"的國度，這在尊經重史的中國傳統文化裏，小説終於擺脱"小道"的束縛，獲得了發展壯大的可能。

李延壽提到的"王道得喪"、"至人高迹"、"敗俗巨蠹"三類史實，是除編年事迹、典章制度之外的歷史文化的十分重要的部分，而這些都可能以"小説"作爲參證，則小説之用大矣哉！當然，這還祇是從史的角度來看小説，還没有認識到小説是一種文學體裁，也就没有小説的文體規範。小説至此也還只是一種模糊的文類，而不具備文體的特徵。

李延壽之説，代表了當時史壇的一種風氣，並不是孤立地出現的。劉知幾《史通·外篇·雜説中第八·諸晉史》稱：

夫學未該博，鑒非詳正，凡所修撰，多聚異聞，其為踳駁，難以覺悟。案應劭《風俗通》載楚有葉君祠，即葉公諸梁廟也。而俗云孝明帝時有河東王喬為葉令，嘗飛舄入朝。及干寶《搜神記》，乃隱應氏所通，而收流俗怪説。又劉敬升《異苑》稱晉武庫失火，漢高祖斬蛇劍穿屋而飛，其言不經。致梁武帝令殷芸編諸《小説》，及蕭方等撰《三十國史》，乃刊為正言。既而宋求漢

① 《北史》卷一百《序傳》，3344－3345頁。

事，旁取令升之書，唐徵晉語，近憑方等之録。編簡一定，膠漆不移。故令俗之學者，説梟履登朝，則云《漢書》舊記。談蛇劍穿屋，必曰晉典明文。遮彼虚詞，成兹實録。語曰：“三人成市虎。”斯言其得之者乎！

馬遷持論，稱堯世無許由；應劭著録，云漢代無王喬，其言讜矣。至士安撰《高士傳》，具説箕山之迹；令升作《搜神記》，深信葉縣之靈。此並嚮聲背時，捨真從僞，知而故為，罪之甚者。近者宋臨川王義慶著《世説新語》，上叙兩漢、三國及晉中朝、江左事。劉峻注釋，摘其瑕疵，僞迹昭然，理難文飾。而皇家撰《晉史》，多取此書。遂采康王之妄言，違孝標之正説。以此書事，奚其厚顔①！

浦起龍釋：“小説之遷流，延及正史如此，故作史貴識也。”又按：“《搜神》、《異苑》，收之《雜述》之篇，存小説也，史而掇取則猥。”

所謂“皇家撰《晉書》”，成於貞觀二十年（646年）至二十二年，房玄齡等監修，唐太宗非常重視，親筆寫了四篇史論。李延壽是參與編寫的21人之一，爲他在高宗年間寫成《北史》、《南史》打下了實踐基礎。如何處理歷史與小説的關係，在這三部書裏，頗見一脈相承之迹。同時，於此也可見到當時一個龐大的修史群體的共同認識。

劉知幾反對《晉書》的作法，使他和李延壽二人，實際上代

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，480－482頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

表了當時史家對待小説的正、反雙方的代表。在史識見解上，劉知幾固然獲得了勝利，《史通》成爲史學名著，他對小説的系統見解，我將在下面專節論述；而在人事鬥争中，他却吃了敗仗。《史通·外篇·忤時第十三》謂："於是小人道長，綱紀日壞，仕於其間，忽忽不樂"，雖然監修國史蕭至忠没有批准他的辭職報告，"而宗楚客、崔湜、鄭愔等，皆惡聞其短，共仇嫉之"①。劉知幾維護了史學的純粹性，而李延壽等則使小説在史學的卵翼下得以潛在地成長起來，爲小説的破殼而出作了充分的準備。

唐初的修史之風，給小説的發展提供了一個契機，使"小説"的文體特色逐步從唐前雜俎式的龐雜文類中凸顯出來，强化了小説的叙事特徵。中國史學本有優良的叙事傳統，史學叙事早已具有高超的藝術水平，這些都爲小説創作經驗的進一步豐富提供了足够的營養，使中國小説一從蛋殼孵化出來，就已是一隻揚頸欲啼的雄雞，就能够一唱雄雞天下白，不鳴則已，一鳴驚人。

此外，在唐初的學者群中，則有顯慶三年（658 年）九月李善進呈《上文選注表》，説他著成此書，是"敢有塵於廣内，庶無遺於小説"②。這裏的"小説"，顯然主要是自謙之辭，取短書、小道、瑣言之義。注疏之文，本自駁雜，取材廣博，片言短語，宜乎稱之"小説"。則李善之稱，還是將"小説"當作一般語詞，並無特殊意義，也不指某一文類。

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，589 頁，594 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 蕭統編，李善注：《文選》，3 頁，北京：中華書局，1981 年。

第三節　姚崇與宗教典籍中的“小説”

在唐代立國約一個世紀後的開元九年（721 年），一代名相姚崇以 72 歲的古稀之年去世，臨終之時“先分其田園，令諸子侄各守其分，仍爲遺令以誡子孫”①，分别就儒、釋、道三家談了人生的出處進退之理，其文俱載於《舊唐書》本傳。其中第五段説：

且佛者覺也，在乎方寸，假有萬像之廣，不出五蘊之中，但平等慈悲，行善不行惡，則佛道備矣。何必溺於小説，惑於凡僧，仍將喻品，用為實録，抄經寫像，破業傾家，乃至施身亦無所吝，可謂大惑也。亦有緣亡人造像，名為追福，方便之教，雖則多端，功德須自發心，旁助寧應獲報？遞相欺誑，浸成風俗，損耗生人，無益亡者。假有通才達識，亦為時俗所拘。如來普慈，意存利物，損衆生之不足，厚豪僧之有餘，必不然矣。且死者是常，古來不免，所造經像，何所施為②？

姚崇是反對宗教迷信的，在這篇遺囑中他用了大量篇幅告誡後人不要崇信佛道。在這段話中，他將那些佛教宣講教義的言論稱之爲“小説”，結合當時佛教流行的情況，可以看到某些“小説”的端倪。

① 《舊唐書》卷九十六《姚崇傳》，3026 頁。
② 《舊唐書》卷九十六《姚崇傳》，3028 頁。

實際上，早在東漢末年，宗教作品裏就開始運用“小説”一詞。道教經典《太平經》卷一百一十“庚部之八”《大功益年書出歲月戒第一百七十九》：

行，復小説。人居天地之間，皆得為人，奈何忘天地恩乎？此為何等哉？其愚乃如是，不能改，何所復望乎？欲望天報，當自責，懇惻垂淚而行，言我蒙恩得為人，與萬物絶殊，天使有異，能言能語，見好醜，知善惡可不之事，當自詳慎，所言反天，辭令不奉順，是為大逆不道之人，天安從得久與從理乎？故置凶神古觀之。

這裏的“行，復小説”，有人譯爲“好，我再向你們稍作陳説”①。而從這整段文字來看，幾乎全部都是説理，講的是人與天地關係的問題。這裏的“小説”，意思是“小小地陳説”，和《莊子》對“小説”的運用，已經有了一些不同，不再是故事性的，而是説理性的。在這個基礎上，早期“小説”實際上可以分爲“叙事”與“明理”的兩類，《漢志》是二者兼有的，而在《太平經》裏，則以明理爲主。

在漢譯佛教經典中，也早早地就有了“小説”一詞。目前可考的漢譯佛經中，對“小説”一詞運用最早的是東漢支婁迦讖譯《佛説無量清净平等覺經》，“小説”一詞，於卷一、卷四（二處）凡三見。卷一在佛説“二十四願”之後“稱譽無量清净佛光明”，

① 羅熾主编：《太平經注譯》，下册，884 頁，重慶：西南師範大學出版社，1996 年。

有曰：

佛言：我不獨稱譽無量清淨佛光明也，八方上下無央數諸佛，辟支佛菩薩阿羅漢，所稱譽皆如是佛言。其有人民善男子善女人，聞無量清淨佛聲，稱譽光明，如是朝暮，常稱譽其光明明好，至心不斷絶，在心所欲願往生無量清淨佛國，可得為諸菩薩阿羅漢所尊敬，智能勇猛。若其然後作佛者，亦當復為八方上下無央數辟支佛菩薩阿羅漢。所稱譽光明，亦當復如是。則衆比丘僧諸菩薩阿羅漢，諸天帝王人民，聞之皆歡喜踴躍，莫不讚歎者。佛言：我道無量清淨佛光明姝好巍巍稱譽快善，晝夜一劫尚未竟也。我但為若曹小說之耳①。

卷四又曰：

佛告阿難阿逸菩薩等。我説無量清净佛及諸菩薩阿羅漢國土自然七寶。當無有異乎。阿難長跪叉手言。佛説無量清净佛國土快善。如佛所説無有一異。佛言。我説無量清净佛功德國土快善。晝夜一劫尚復未竟。我但為若曹小説之耳。阿逸菩薩則長跪叉手問佛言。今佛國從是間當有幾。阿惟越致菩薩。往生無量清净佛國。願聞之。佛言。若欲知者明聽著心中。阿逸菩薩言受教。佛言。從我國當有七百二十億。阿惟越致菩薩。皆往生無量清净佛國。一阿惟越致菩薩者。前後供養無央數諸佛。以次如彌

① 東漢·支婁迦讖譯：《佛説無量清净平等覺經》卷一，見《大正藏》第十二卷寶積部下 361，282 頁。

勒皆當作佛。及其餘諸小菩薩輩者。無央數不可復計。皆當往生無量清净佛國。佛告阿逸菩薩。不但我國中諸菩薩當往生無量清净佛國。他方異國復有佛亦復如是。第一佛名光遠照。其國有百八十億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第二佛佛名寶積。其國有九十億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第三佛名儒無垢。有二百二十億菩薩。皆當往生阿彌陀佛國。他方異國。第四佛名無極光明。其國有二百五十億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第五佛名於世無上。其國有六百億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第六佛名勇光。其國有萬四千菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第七佛名具足交絡。其國有十四億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第八佛名雄慧王。其國有八菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第九佛名多力無過者。其國有八百一十億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第十佛名吉良。其國有萬億菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第十一佛名慧辯。其國有萬二千菩薩。皆當往生無量清净佛國。他方異國。第十二佛名無上華。其國有諸菩薩無央數不可復計。皆阿惟越致。皆智能勇猛。各供養無央數諸佛。以一時俱心願欲往生。皆當生無量清净佛國。他方異國。第十三佛名樂大妙音。其國有七百九十億菩薩。皆當往生無量清净佛國。佛言。是諸菩薩。皆阿惟越致。諸比丘僧中。及小菩薩輩無央數。皆當往生無量清净佛國。不獨是十四佛國中諸菩薩當往生也。都八方上下無央數佛國。諸菩薩輩。各各如是。皆當往生無量清净佛國。其無央數。都共往會無量清净佛國。大衆多不可復計。我但説八方上下無央數佛名字。晝夜一劫尚未竟。我但復説佛國諸比丘僧衆菩薩。當往生無量清净佛國

人數。説之一劫不休止尚未竟。我但為若曹。總攬都小説之耳①。

這裹出現的三處“小説”，和《太平經》一樣，其核心意義還是“稍作陳説”，和《莊子》不同，“小”主要不是表現意義、層次的低微，而主要是表現了規模的不大。上引佛經裹的“小説”，和《太平經》也有不同，《太平經》“小説”主要是明理，而這裹主要是叙事，而且是帶著佛經本有的那種恢宏氣勢所作的誇飾與張揚。“小説”的篇幅，就其絶對長度來説，已經不能算是“尺寸短書”了，所謂“小”，也僅僅衹是和佛經想象叙事中“晝夜一劫，尚未竟也”的更爲宏大的篇幅相對而言的。那麽，所謂“小説”，不過是“大説”或者説佛經想象叙事之原貌的簡縮本而已。

從這裹可以引申出一個設想：在佛經想象叙事裹，有著無數重天，而人間則不過是這無數重天的一個小小縮影。“小説”作爲佛經宏大想象叙事的縮影，與人間作爲無數重天的縮影是不是從一開始就有了某種同一性並從而自一開始就爲“小説”埋下了人間化的伏筆呢？

另有三國時吴國僧人支謙譯成的《佛説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》，從内容看，當爲上引支婁迦讖譯《佛説無量清净平等覺經》的異譯本。在支謙譯本的卷上和卷下裹，也分别三次運用了“小説”一詞：“佛言。我道阿彌陀佛光明。姝好巍

① 東漢·支婁迦讖譯：《佛説無量清净平等覺經》卷四，見《大正藏》第十二卷寶積部下 361，299 頁。

巍。稱譽快善。晝夜一劫。尚未竟也。我但爲若曹小説之耳。”①“佛言。我説阿彌陀佛功德國土快善。晝夜盡一劫。尚復未竟。我但爲若曹小説之爾。”“我但説八方上下無央數諸佛名字。晝夜一劫尚未竟。我但復説諸佛國諸比丘僧衆菩薩。當往生阿彌陀佛國人數。説之一劫不休止尚未竟。我但爲若曹。總攬都小説之爾。”②

如果説上述幾例“小説”還屬於佛經中的套語，那麽同樣是在三國時期由吴國僧人康僧會譯成的《舊雜譬喻經》第 56 條，就另外有些意思了，現將其全文引録如下：

昔摩訶目揵連。坐於樹下自試道眼。見八千佛刹。意自念言。如來所見尚不如我。作師子步行詣佛所。佛告目連。汝聲聞種。今者何故作師子步。目連白佛。我自所見八方面八千佛刹。想佛所視又不如我。故師子步。佛言。善哉目連。所見廣大乃爾。佛告目連。譬如燈明比方摩尼。相去甚多。佛言我眼所見十方各如十恒沙刹。一沙為一佛刹。盡見其中所有一切。有從兜率天來入母腹中者。及有生者。有出家行學道者。有降伏魔者。有釋梵來勸助者。有轉法輪一切説法者。有欲般泥洹者。有已般泥洹燒舍利者。如是等輩不可計數。我持是眼悉已見之。佛放眉間毫相之光徹照上方。放身中光遍照八隅。放足下光明洞照下方各百千刹。應時十方諸刹六反震動。其大光明無所罣礙。時目揵

① 吴·支謙譯：《佛説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》卷上，見《大正藏》第十二卷寶積部下 362，303 頁。

② 吴·支謙譯：《佛説阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》卷上，見《大正藏》第十二卷寶積部下 362，317 頁。

連。即於佛前。見無央數千恒沙無邊剎。其中所有如佛前說。白佛言。佛屬所說十恒沙剎。今佛所現乃爾所乎。佛語目連。用汝不信故小說耳。今我所現如是之比不可勝計。摩訶目揵連聞說是事。身即躄地如大山崩。舉聲大哭。我憶知佛有是功德今方如此。寧令我身入大泥犁。右脅見者過於百劫不取羅漢。目連便言。諸在會者。世尊說我神足第一。尚不足言。所作功德不及知此。何況未有所得者耶。發心所作當志如佛。莫得效我化為敗種。一切會者龍神人民無央數千。皆發無上平等度意。發大道心者即得阿惟越致。已得不退轉者皆悉逮得阿惟顏住也①。

這一段經文裏的“小説”，和《佛説無量清净平等覺經》裏的“小説”又有了細微的差别。在“無量”經裏，叙事還主要是静態的，有些和漢代以來流行的地志相類。但在“譬喻”經裏，則描述了一個具有“情節”的故事，摩訶目揵連“坐於樹下自試道眼”，然後與佛討論“神足”。如果撇去故事中的宗教内容，這已經構成一個因果完整的具有情節的小説架構。

在宗教尤其是佛教經典裏，既然早就有了這樣的以“小説”作“喻品”的傳統，那麽，又尤其是在唐初僧俗佛教叙事作品風起雲湧的時代背景下，姚崇表現出來對佛教“小説”過份泛濫的反感，也就是佛教叙事發展並普及於社會廣大各階層的自然反映了。

自南朝起，在漢地就有不少宗教信徒以故事的方式宣揚教

① 吴·康僧會譯：《舊雜譬喻經》卷下，見《大正藏》第四卷本緣部下 206，519 頁。

義，尤其是宣揚因果報應，如《幽明録》、《冥祥記》等，風氣一直沿及唐代。這些作品，其中包含著許多小説因素。唐初貞觀年間，宋國公蕭瑀著《般若經靈驗》18 條；永徽四年（653 年），吏部尚書唐臨撰《冥報記》二卷；龍朔三年（663 年），郎餘令撰《冥報拾遺》二卷；而道世所撰類書《法苑珠林》，也記載了很多佛教因果報應的故事。這些叙事作品，在當時佛教盛行的大環境下，往往“大行於世”①，傳播至爲廣泛，有很大的社會影響力。姚崇講“何必溺於小説”，應當就是對這一佛教小説風氣的反映。

姚崇指出，佛教小説的特徵是“喻品”。按“喻”有二義，既是喻事，也是喻道，喻事的核心是叙事，喻道的核心則是議論。佛教在闡明其教義時，爲了説明抽象的教理，運用了豐富的譬喻，龍樹《大智度論》卷六謂：“解了諸法，如幻、如焰、如水中月、如虚空、如響、如犍闥婆城、如夢、如影、如鏡中象、如化。”這就是佛教中有名的“大乘十喻”。在禪宗裏地位尊崇的《金剛經》之《應化非真分第三十二》亦有偈謂：“一切有爲法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。”在這些比喻裏，抽象的佛理都以形象的譬喻表達出來，既有利於佛義的闡揚，也增强了佛典的文學色彩。

佛典裏有大量的故事，孫昌武總結説：“在‘十二部經’中，有四部是譬喻故事，即：因緣、譬喻、本事、本生。這可稱爲廣義的譬喻經。”② 後人繼承這個傳統，從南朝開始，就有了大量

① 《舊唐書》卷八十五《唐臨傳》，2813 頁。
② 孫昌武：《讀藏雜識》，見《唐代文學與佛教》，240 頁，西安：陝西人民出版社，1985 年。

的佛教小説，雖然涉及的時、地、人千差萬别，而故事模式大率一致，主題皆在説明因果的循環報應，實質上也成爲佛義的一種特殊的“喻品”。

“譬喻”或“比喻”是修辭學上的辭格之一，譬喻的成立，要求具備三個因素：實際上共有思想的對象、另外的事物、類似點。在這三者之間，存在著關於虚實關係的辯證法。文學設喻，常常是以虚構的故事講述真實的道理，先秦諸子就廣泛地運用了這種方法，留下了大量寓言作品。宗教設喻，却常以個别偶然真實的事例解説虚幻的宗教哲學，佛教的因果故事就多是這種類型。以“虚”而“實”和以“實”而“虚”，激發了小説對叙事虚構精神的思考，佛教經典中的“喻品”，遂成爲一種重要的小説性因素。

從史家的以“小説”補正史，到佛教典籍的“小説”性因素，“小説”的範圍顯然進一步擴大了。在初盛唐文學、史學、宗教哲學鼎盛的文化大背景下，“小説”作家們的素養得到提高，“小説”叙事的虚實本質得到思考，創作熱情得到激發，在史學與宗教相摩相蕩的交互作用中，遂以一種既非史學亦非宗教的新形式——文學的小説形式而出現了！而史學與宗教在這個過程中所起的作用，則無愧爲唐代小説興起的兩個重要因素。

第四節　唐前及唐代的曲藝“小説”

以上所論，都還是形諸典籍、以文字方式記載下來的案頭作品。而在這條綫索之外，中國小説還有另一條發展道路。我在這裏提出一個新的名詞：“曲藝小説”，即伴隨著説唱兼行（有時還

伴以簡單動作）的曲藝形式而首先呈現出來的通俗小説。

《漢書·藝文志》在總結“小説家”時，就曾注意到小説的源頭，乃在“街談巷議，道聽途説者之所造也”，首先是口耳相傳，然後纔被“稗官”（《隋書·經籍志》變成了“訓方氏”）收集而形諸文字。但這種“小説”並不包括詠唱和表演，因爲形之詠唱的是“詩”或“樂府”，形之表演的是“舞”或“俳優”，這是在秦漢就已經分清楚了的。當然，也有多種表現方式結合在一起的綜合藝術，那就看是哪種成分佔主導地位了。曲藝性質的“小説”，就是這樣一種綜合藝術。

三國時魏人魚豢著《魏略》，爲《三國志》卷二十一《魏書·王粲傳》裴注所引，記載了最早的曲藝“小説”表演的情形：

（邯鄲）淳一名竺，字子叔。博學有才章，又善《蒼》、《雅》、蟲、篆、許氏字指。初平時，從三輔客荆州。荆州内附，太祖素聞其名，召與相見，甚敬異之。時五官將博延英儒，亦宿聞淳名，因啓淳欲使在文學官屬中。會臨淄侯（曹）植亦求淳，太祖遣淳詣植。植初得淳甚喜，延入坐，不先與談。時天暑熱，植因呼常從取水自澡訖，傅粉。遂科頭拍袒，胡舞五椎鍛，跳丸擊劍，誦俳優小説數千言訖，謂淳曰：“邯鄲生何如邪？”於是乃更著衣幘，整儀容，與淳評説混元造化之端，品物區别之意，然後論羲皇以來賢聖名臣烈士優劣之差，次頌古今文章賦誄及當官政事宜所先後，又論用武行兵倚伏之勢。乃命厨宰，酒炙交至，坐席默然，無與伉者。及暮，淳歸，對其所知歎植之才，謂之

“天人”①。

楊義説：“這裏的‘小説’戴著一副‘俳優’的面具，尚屬民間‘百戲’之列，‘數千言’已是篇幅不短的喜劇性調侃和叙事，絶非‘叢殘小語’的形態”，而是“一種源自民間的、喜劇性調侃和叙事的‘俳優小説’”②。顯然，這裏的“俳優小説”，已經不是《漢志》的那種雜俎形態，而是身具才藝者的天才表演。從這次表演的全部内容看，也已經不只是“小説”的“小道”，而同樣涉及到天地開闢、聖君賢相的宇宙、政治、歷史、人生等等的嚴肅内容，應該是直通“大達”的了。這個例子生動地説明，無論是形式還是内容，都早已存在著一種和《漢志》小説大異其趣的“小説”傳統。

從這裏出發，表演與説唱相結合，逐漸成爲一種專業型的娛樂方式，並在中國本土“俳優雜説”傳統和外來佛教説經唱嘆傳統的雙重衝擊下，得到豐富和發展，形成了一種口頭表演的多種藝術形式相融的“説話”藝術，今天已經不再説唱這種“小説”了，而將和它相關的彈詞、寶卷、評書等通通歸入説唱藝術的曲藝形式，但在當時，這裏的“説”却明確地是一種世俗所流行的另類“小説”。

此外，在南朝以來作爲“一種宗教喜劇表演”③ 的佛教八關齋程序裏，則有以僧人的“唱導”爲重要内容的小説叙事因素存在。《高僧傳》專門列有“唱導”一門，論曰：

---

① 《三國志》卷二十一《魏書·王粲傳》注，603頁。
② 楊義：《中國古典小説史論》，30頁，北京：人民出版社，1998年。
③ 陳洪：《佛教八關齋與中古小説》，載《江海學刊》，1999年4期。

至如八關初夕。旋繞行周烟蓋停氛。燈惟靖耀。四衆專心。義指緘默。爾時導師則擎爐慷慨。含吐抑揚辯出不窮言應無盡。談無常則令心形戰栗。語地獄則使怖泪交零。徵昔因則如見往業。覈當果則已示來報。談怡樂則情抱暢悦。叙哀戚則灑泪含酸。於是闔衆傾心舉堂惻愴。五體輸席碎首陳哀。各各彈指人人唱佛。爰及中宵後夜鐘漏將罷。則言星河易轉勝集難留。又使人迫懷抱載盈戀慕。當爾之時導師之為用也。其間經師轉讀事見前章。皆以賞悟適時。拔邪立信。其有一分可稱。故編高僧之末。若夫綜習未廣諳究不長。既無臨時捷辯必應遵用舊本。然才非己出製自他成。吐納宮商動見紕謬。其中傳寫訛誤亦皆依而唱習。致使魚魯淆亂鼠璞相疑。或時禮拜中間懺疏忽至。既無宿蓄恥欲屈頭。臨時抽造謇棘難辯。意慮荒忙心口乖越。前言既久後語未就。抽衣謦咳示延時節。列席寒心觀途啓齒。施主失應時之福。衆僧乖古佛之教。既絶生善之萌。祇增戲論之惑。始獲濫吹之譏。終致代匠之咎。若然豈高僧之謂耶。

曹道衡認爲，《冥祥記》故事情節的生動化和細緻化，就可能受到了這種程序的影響①。就其行文方式而論，“唱導”是夾叙夾議的，爲説明教理，必須運用大量的故事，一方面可以作爲比喻以釋疑難，一方面可以作爲例證以明因果。這裏雖没有明確提到“小説”的概念，但其表現形式，却已與“曲藝小説”大有關係。

---

① 曹道衡：《論王琰和他的〈冥祥記〉》，載《文學遺産》，1992 年 1 期。

到唐代，則有俗講與變文的興起。據陸永峰考證，在道宣的《續高僧傳》卷二十一《善伏傳》裏，最早出現了“俗講”一詞：

五歲，於安國寺兄才法師邊出家，布衣蔬食，日誦經卷，目睹十行，一聞不忘。貞觀三年，竇刺史聞其聰敏，追充州學。因而日聽俗講，夕思佛義①。

從這裏的記載來看，“俗講”當時已較普遍。此處俗講雖然指的是“州學中講授的世俗儒學”②，也並不一定就有多少故事性。但在唐代，以“俗講”的形式宣傳義理成爲普遍現象，却已是不争的事實。

既是“俗”講，要吸引聽衆，當然不能一味議論，必須夾叙夾議，提高聽衆的興趣。其中的叙事性内容，在宗教中本有的虚幻的宗教神話和人間造作並得到廣泛傳揚的報應記相結合，得到發揚光大，遂成爲一種具有表演性的小説實踐，在民間和宗教中延續著。在唐代後期僅有的幾則“小説”語詞用例中，有不止一處指的就是這種“曲藝小説”。

但到唐代後期，曲藝小説的内涵也發生了一些細微的變化。《唐會要》卷四説元和十年“韋綬罷侍讀。綬好諧戲，兼通人（民）間小説”。可見表演成分更濃的“諧戲”和講説成分更濃的“小説”已經開始有所區分了。在中晚唐詩歌中，元稹《酬翰林白學士代書詩一百韻》有“翰墨題名盡，光陰聽話移”，李商隱

① 《大正藏》第五十卷史傳部 2060，602 頁。
② 陸永峰：《敦煌變文研究》，61 頁，成都：巴蜀書社，2000 年。

《嬌兒詩》有“或謔張飛胡，或笑鄧艾吃”，都反映了以説話藝術爲主體的通俗小說漸成氣候的現實。

見於唐人小說本身的通俗“小說”記載，是《酉陽雜俎》續集卷之四《貶誤》第 116 條：

予太和末，因弟生日觀雜戲。有市人小説呼扁鵲作褊鵲，字上聲，予令坐客任道升字正之。市人言二十年前嘗於上都齋會設此，有一秀才甚賞某呼扁字與褊同聲，云世人皆誤。予意其飾非，大笑之。近讀甄立言《本草音義》引曹憲云：扁，布典反，今步典，非也。案扁鵲姓秦，字越人，扁縣郡屬渤海[①]。

韋綬好“人間小說”，是區別於文人學士的“正宗”文體而言的。段成式記“市人小說”，是市人所講的“小說”。從他的記載來看，這個市人，講“小說”的經歷至少在 20 年以上，是資深民間藝術家了，他在字音上的功夫，是極其深厚的，以致改正了流行於世的普遍錯誤。和上引《唐會要》一樣，這裏也反映出，當時的“小說”，從大類上看，是屬於“雜戲”即今之曲藝的一種，但又在具體特徵上區別於其他曲藝品種，是以語言而不是以動作爲主體表現手段的藝術方式。這和當年曹植的“俳優小說”相比，已經發生了一些微妙的變化，使這一藝術形式更加具有專門化的特質了。

到了宋代，曲藝“小說”從市民社會的普及做起，一方面繼續活躍在講壇上，另一方面也由一些文字功夫較高的説話人和文

① 段成式著，方南生點校：《酉陽雜俎》，240 頁，北京：中華書局，1981 年。

人的參與，在以有聲的言語表現之外，出現了無聲的文字所展示的説話底本，並進一步成爲以話本、擬話本爲基礎的白話通俗小説，終於以顯赫的聲勢成爲中國叙事文學的大宗。

但另一方面，中國的“小説”也因曲藝成分的闌入，阻滯了它的現代化進程，從明代的講史到晚清的俠義公案，到民國的舊小説，一直都被局限在一個“傳統”的狹小圈子裏，遵從著一個相對固定的文體模式。這又是它的負面影響了。

第五節　小説觀念與中國小説的發展

“小説”的問題，自始至終是一個複雜的問題，正如有論者指出：“無論從質上看還是從量上看，關於小説的文學理論和批評都在關於詩的文學理論和批評之下。”① 歷史上有過許許多多的“小説”定義，却很少能够真正的從正面出發對小説的文體特性作出一個定性的描述。儘管有了這許多的小説定義，却還是令人迷惑。

今天的“小説”，是中國小説走向世界化的產物，融會了民族傳統與西方小説的有益藝術經驗，已經不同於遠古時代人們在漫涣無涯中面對人世和宇宙而“傳奇”的豪邁宏麗的心影。由於古今兩種不同“小説”觀念體系的歷史存在，人們在研究唐代小説以至中國小説的興起之時，就存在著雙重的標準，一個是邊緣性的文化小説的傳統，一個是位於核心層的文學小説理念。

---

① 韋勒克、沃倫著，劉象愚等譯：《文學理論》，236 頁，北京：三聯書店，1984 年。

那麼，“小説”究竟是甚麼呢？

在西方的文學理論中，往往將小説分爲 18 世紀纔興起的 novel（長篇小説）和以 14 世紀的薄伽丘和喬叟爲邏輯起點的 short story（短篇小説）以及作爲長篇小説附類的 novella（中篇小説）。尤其在前兩類，二者的時間差距在 4 個世紀左右，各有自身的發展軌迹和文體特徵。

在中國，古代小説也同樣經歷了這樣一個過程，從唐代短篇小説的興盛到元明長篇小説的繁榮，其間也是 4 個多世紀，和西方兩種小説的時間差大致相等。同時，從小説歷史發展的文體差異看，在 4 個世紀的變遷中，中西小説都共同經歷了從口頭傳播佔據重要位置的小説形式到書面傳播佔重要位置的文人化案頭小説的過程。

根據這一歷史事實，可以將中國古代小説的文體發展，界定爲一個多種維度下的網絡狀雙綫發展的過程：

一是短篇小説與長篇小説的雙綫；

二是曲藝小説與案頭小説的雙綫；

三是文言小説與白話小説發展的雙綫。

這三個維度，都可以最終歸因於作者——讀者的傳播——接受關係，具體體現爲文人傳統與大衆傳統兩大板塊的衝撞融會：文人文化的價值在於提高了小説的文化審美層次，由大衆的快餐文化嚮經典性推進，具有先鋒性和專業化的特點；而大衆文化的價值在於極大地拓展了小説的邊緣性，使小説成爲一個多種成分雜合的龐大系統，寧宗一先生稱之爲“一種應變能力很强的文

體”[1]，而文人文化同時也在這中間“離析”出經典性的作品來。

在這所有的發展變化中，唐代小説無疑是從量變發展到質變的臨界點。董乃斌先生説：

> 中國古典小説的文體獨立，是在唐傳奇中實現的。唐傳奇具備並充分顯示了小説文體的基本規範。唐以後，無論文言小説、白話小説，甚至戲劇之中，都可以看到唐傳奇敘事方式的影響[2]。

這是董先生作爲他研究中國古典小説文體獨立的最後結論而提出的。中國古典小説之成立於唐代小説，已經是不爭的公論。

但問題是中國古典小説如何由文史雜俎的“小説”而成爲具有純粹文學意義的“小説”，其中的創作實踐如何與觀念變遷相適應，是甚麼因素在其中起到了飛躍前的最後一推的作用，談到這樣的問題，則是仁者見仁智者見智了，多數學者特别重視傳統的“史”的推動作用，或者加進了民間文化的碰撞，等等。

而通過對具體的整個唐代小説觀念變遷及唐代前期小説具體創作實踐的考察發現，“史”在小説的文體發生過程中，爲小説敘事經驗的積纍作出了巨大的貢獻，但到了小説將要脱離歷史母體而催生的時候，它不僅不再是一種嚮前的力量，反而對小説的文體發生有滯後的影響，恰恰是“史”之外的宗教及其所引致的整體文化氛圍，對小説衝破舊的藩籬，起到了臨界點的催化劑作用。

---

① 寧宗一主編：《中國小説學通論》，12 頁，合肥：安徽教育出版社，1995 年。

② 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，10 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

第二章　劉知幾《史通》與“小説”觀念的系統化

在唐代小説的興起過程中，對於“小説”的論述，大多較爲龐雜，也缺乏專業眼光。在唐初百餘年間，衹有劉知幾的《史通》是專門而且較爲系統、集中地論到了“小説”觀念的，它對於唐代小説從雜合性文類過渡到專一性文體，具有重要意義。

關於“文體”，童慶炳“大致上”給出了這樣一個界説：“文體是指一定的話語秩序所形成的文本體式，它折射出作家、批評家獨特的精神結構、體驗方式、思維方式和其他社會歷史、文化精神。”而具體可分兩層來理解，“從表層看，文體是作品的語言秩序、語言體式，從裏層看，文體負載著社會的文化精神和作家、批評家的個體的人格内涵。”① 與此相應，“體裁”和“文類”都要狹窄一些。文體包含了體裁、語體、風格三個層次，而體裁主要是具有精確意義的“不同文學類型的體式規範”②，文類則是體式規範並不成熟和精確的文學類型，這二者都不涉及到具有較强個性特徵的語體和風格（西方的 Stylistics 即“文體學”

① 童慶炳：《文體與文體的創造》，1 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。
② 童慶炳：《文體與文體的創造》，103 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

研究更多的是語體和風格，中國古典的文體學則首先研究“文章體制”即體裁，其次纔是“文體風格”包括語體和風格，中西的這種不同，是在研究中必須明確的）。

就唐前小説的具體實際而言，主要還是一種文類，即僅僅具有大致傾嚮的一種作品類型，而並無明確的體式規範。因此，當《昭明文選》和《文心雕龍》將文體分類發揮到相當高的水平之際，“小説”還遠遠被排除在這些極細極微的文體分類之外。换言之，在當時的文學理論家們的眼裏，“小説”還够不上作爲一種“文體”的資格。其後，在劉知幾之前，也一直没有人試圖對“小説”的文體範圍和規範特徵作出一個系統的説明。

在這種情況下，《史通》對小説所進行的系統論述，就成爲中國歷史上第一次對“小説”文類體系所進行的系統、全面、詳細、專業化的歸納整理，其意義就尤其突出了①。

第一節　《史通》對“小説”語詞的運用

總計《史通》全書現存的二十卷四十九篇，除提及殷芸《小説》一次外，共使用一般意義上的“小説”語詞七次，是唐及唐前使用“小説”一詞最多的文獻。這七處是：

（1）内篇卷三《表曆第七》：“若諸子小説，編年雜記，如韋

① 參見韓雲波：《劉知幾〈史通〉與“小説”觀念的系統化——兼論唐傳奇文體發生過程中小説與歷史的關係》，載《西南師範大學學報》，2001年2期；《高等學校文科學報文摘》，2001年3期；人大復印資料《中國古代近代文學研究》，2001年8期。

昭《洞紀》、陶弘景《帝代年曆》，皆因表而作，用成其書。既非國史之流，故存而不述。"①

(2) 卷五《補注第十七》："以（劉）峻之才識，足堪遠大，而不能探賾彪、嶠，綱羅班、馬，方復留情於委巷小説，鋭思於流俗短書。可謂勞而無功，費而無當者矣。"浦起龍釋："此論孝標之注《世説》。"②

(3) 卷六《叙事第二十二·妄飾》："降及近古，彌見其甚。至如諸子短書，雜家小説，論逆臣則呼為問鼎，稱巨寇則目以長鯨。邦國初基，皆云草昧；帝王兆迹，必號龍飛。斯並理兼諷諭，言非指斥，異乎游、夏措詞，南、董顯書之義也。"③

(4) 卷十《雜述第三十四》："在昔三墳、五典、春秋、檮杌，即上代帝王之書，中古諸侯之記。行諸歷代，以為格言。其餘外傳，則神農嘗藥，厥有《本草》；夏禹敷土，實著《山經》；《世本》辨姓，著自周室；《家語》載言，傳諸孔氏。是知偏記小説，自成一家。而能與正史參行，其所由來尚矣。"④

(5) 同上："街談巷議，時有可觀，小説卮言，猶賢於己。故好事君子，無所棄諸，若劉義慶《世説》、裴榮期《語林》、孔思尚《語録》、陽玠松《談藪》。此之謂瑣言者也。"⑤

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，54頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，133頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

③ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，178頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

④ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，273頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

⑤ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，274頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

(6)外篇卷十二《古今正史第二》:"大抵自古史臣撰録，其梗概如此。蓋屬詞比事，以月繫年，為史氏之根本，作生人之耳目者，略盡於斯矣。自餘偏記小説，則不暇具而論之。"①

(7)卷十八《雜説下第九·雜識》:"夫載筆立言，名流今古。如馬遷《史記》，能成一家；揚雄《太玄》，可傳千載。此則其事尤大，記之於傳可也。至於近代則不然。其有雕蟲末伎，短才小説，或為集不過數卷，或著書纔至一篇，莫不一一列名，編諸傳末。事同《七略》，巨細必書，斯亦煩之甚者。"②

通觀這七個用例，可以發現，劉知幾使用"小説"語詞，有他自己的嚴密邏輯體系。

首先，在他的"小説"詞語構詞規律中，全部都不是單獨使用的，除例五外，其餘六例都是"××小説"，且多爲偏正結構，附加的部分是對"小説"範疇領域的説明。這種語詞結構，説明在劉知幾用史學之眼看到的文獻中，小説是没有自己獨立地位的，而劉知幾也不準備給予小説一個獨立的地位。

劉知幾認爲與小説有母體關係的文類，大致有三類：一是諸子，但小説却不過是諸子裏的小道消息；二是歷史，但小説衹不過是偏記，本身並不是正史，而且還是正史應該排擯出去的非正統説法；三是雜家，雜家本來龐雜，小説更是雜家裏的雜家，地位一直降到文化的最底層去了。這就形成了"小説"必然是一個

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，376頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，530頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

十分龐雜的邊緣性文類概念。

關於“小説”形成的相關文化背景，則有這樣兩個因素：

第一，“小説”涉及文化價值評判，正如《莊子》以“大達”與“小説”相對應，小説並不關乎宇宙人生，缺乏獨立的價值體系，形式細碎瑣屑而不足爲人所道，如例二、例五就指的是“瑣言”這種很隨意的文體形式。在“小説”中，當然也談不上“傳達對人類的精確印象”了。

第二，“小説”涉及人物品評，例七“短才小説”就明顯對小説作者的才性作出了否定性的評價。《采撰》篇説“雖取説於小人，終見嗤於君子”，也表示了對小説創作的鄙視。

雖然劉知幾是若干個世紀以來惟一對“小説”觀念產生了最濃厚興趣的人，但他取消小説獨立性的作法以及他對小説從屬地位的終結性定論，加上他在理論界的巨大影響，使他在對歷史叙事的規範取得了巨大成功的同時，也差一點把小説叙事推入萬劫不復的深淵。

然而，歷史的車輪是擋不住的，從心理學所確認的記憶功能發展而來的叙事要求，“乃是人類自身的一種本質力量，一種與人類俱生、不但不可違抗而且日益增强的內在要求。可以説，用文學來叙事，實是人類智能與文化發展的必然要求”①。從戴著鐐銬跳舞的歷史叙事，發展到自由虛構的小説叙事，更是人類叙事嚮前發展的必經之路了。

從這個角度來説，劉知幾的《史通》，確實又讓人看到了關

① 吴庚舜、董乃斌主編：《唐代文學史》下册，526頁，北京：人民文學出版社，1995年。

於“小説”的許多東西，十分值得總結和借鑒。以下，就從小説功能論、小説文體分類論、小説史論及小説特徵論幾個方面，來看劉知幾的“小説”觀念及其系統性。

第二節　《史通》的小説功能論

早在唐人之前，中國的叙事文獻就已有了豐富的野史外記傳統，其中一些優秀作品如《穆天子傳》、《吴越春秋》、《越絶書》、《燕丹子》等，或者是那個“率土之濱，莫非王土”時代天下大一統的自信，或者是那個龍爭虎鬥時代傳奇般的英雄史詩。這些作品，依違於歷史與小説的兩可之間，模糊的文體規範，給後人的叙事虚構幻想留下了廣闊的空間，何滿子把這些唐傳奇之前小説因素的發展稱爲“小説前史”①。

劉知幾在《史通》中，是充分認識到這部“小説前史”的。當時小説經過六朝創作實踐的錘煉，已經逐漸壯大起來，大有欲分歷史叙事一杯羹之勢。

首先，在唐初蓬勃的修史實踐中，李百藥、李延壽等人已經運用了不少小説材料入史，《晉書》及《北史》、《南史》中甚至有不少就嚴肅史學家看來荒誕不經的記載。小説對歷史的入侵，已是公開的事實。

其次，劉知幾本人很早就閲讀了不少的雜家小説之書，《史通·自叙》説他年輕的時候，“旅游京洛，頗積歲年，公私借書，

① 何滿子：《中國短篇小説源流發微》，見《汲古説林》，重慶：重慶出版社，1987年。

恣情披閲。至如一代之史，分爲數家，其間雜記小書，又競爲異説，莫不鑽研穿鑿，盡其利害。”① 正是由於他既有對歷史的一腔忠忱，又有對小説雜書的廣泛了解，這纔使他有堅實的文獻基礎，來尖鋭地針對現實問題大發議論。《史通·自敘》：“若《史通》之爲書也，蓋傷當時載筆之士，其義不純。思欲辨其指歸，殫其體統。”②

劉知幾首先進行的最基礎性的工作，就是重新確立史書的功能，進行史官文化優良傳統的重建。幾乎整個《史通》的“内篇”，都是從正面重新確立史書撰寫的原則系統。當然，僅僅是文化重建還不够，還要進行文化批判，他的第一個矛頭就指嚮了以“小説”爲代表的雜家文化。他的策略是先從功能上取消和否定雜家小説的獨立文化價值，然後再將其有選擇地收編進入史書文化，爲史書文化所用。

按照這一基本立場，他在對小説功能作出基本判定的時候，就明確地將小説作爲“史”的附庸，認爲小説不過是編史的參考材料。《采撰》開篇説明他對“正史”以外材料的態度：

子曰：“吾猶及史之闕文。”是知史文有闕，其來尚矣。自非博雅君子，何以補其遺逸者哉？蓋珍裘以衆腋成温，廣厦以群材合構。自古探穴藏山之士，懷鉛握槧之客，何嘗不徵求異説，采

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，289 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，291 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

摭群言，然後能成一家，傳諸不朽[①]。

所謂“衆腋”、“群材”，即“史文”以外的材料，都是補“史文有闕”以及爲撰史服務的，這些都是不能“自成一家”的，是没有獨立地位的。最終“能成一家”的，則僅僅衹有“史文”。

面對唐初以來小説功能的日益完善和小説影響的日益擴大，劉知幾不惜以略有偏頗的態度以維護史書的純潔性，這就導致他即使看到了小説的文體特殊性，也絶不願意正視這種特殊性。他由維護史書而排斥小説，進而貶抑小説，最終取消小説的文體獨立性。

對於歷史上的小説遺産，他説：“是知偏記小説，自成一家。而能與正史參行，其所由來尚矣。”[②] 但經過仔細的辨析，得出的結論就大有問題了：“蓋語曰：‘衆星之明，不如一月之光。’歷觀自古，作者著述多矣。雖復門千户萬，波委雲集。而言皆瑣碎，事必叢殘。固難以接光塵於《五傳》，並輝烈於《三史》。古人以比玉屑滿篋，良有旨哉！”雖還是“與正史參行”，其地位幾乎已經没有了。到了這裏，這些“瑣碎叢殘”的功能也就呼之欲出了：“然則芻蕘之言，明王必擇；葑菲之體，詩人不弃。故學者有博聞舊事，多識其物，若不窺别録，不討異書，專治周、孔之章句，直守遷、固之紀、傳，亦何能自致於此乎？且夫子有云：‘多聞，擇其善者而從之’，‘知之次也’。苟如是，則書有非

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，115 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十《雜述》，273 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

聖，言多不經，學者博聞，善在擇之而已。”[1] 在“自成一家”之時，就已經是與“偏記”的史書聯合而處於次要地位的；到一個具備唐初修史實踐之當代意義的結論作出來的時候，甚至連小説這個名目也没有了。到這個地步，還能指望小説有其自己的地位嗎？結論自然是不言自明的。

小説的地位，至此已經十分明確，小説不過是龐大的史學文獻體系中一個並不重要的分支。小説的功能，不過是爲正史提供材料。一切都是在“史”的大纛下摇旗吶喊的。小説因此也不必有自己獨立的文體系統，它衹要按史書的作法來完成其分工就行了。

在這個思想指引下，《史通》内篇的主體部分都被用來説明史書編撰的文體規範了。《叙事》是劉知幾歷史叙事學的總綱，他將“叙事之體”規範爲四種：“有直紀其才行者，有唯書其事迹者，有因言語而可知者，有假贊論而自見者。”[2] 在文體風格上，則要“務却浮詞”，褒貶於叙事中自見，反對誇張妄飾。紀實是史的風格，修飾則是文的本色，他在《叙事》篇的結論部分，就明確將文、史作爲兩個不同範疇來對待，同時也主張有保留地用文於史，但要防止文對史的過分滲透：

昔夫子有云：“文勝質則史。”故知史之為務，必藉於文。自《五經》以降，《三史》而往，以文叙事，可得而言。而今之所

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十《雜述》，277 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，168 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

作，有異於是。其立言也，或虛加練飾，輕事雕彩；或體兼賦頌，詞類俳優。文非文，史非史，譬夫烏孫造室，雜以漢儀，而刻鵠不成，反類於鶩者也①。

劉知幾的這種認識，是對南朝以來文體分類學的繼承。劉勰《文心雕龍·總術》將顏延年的言、筆、文三分法簡化爲"無韻者筆也，有韻者文也"的二分法，梁元帝蕭繹《金樓子·立言》更進一步論述了文、筆的不同："筆退則非謂成篇，進則不云取義，神其巧惠，筆端而已。至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻遒會，情靈搖蕩。"蕭統編《文選》，基本上遵循的就是這個原則，他選的都是"文"；從另一方面說，他没有選入的文體，主要的就是"筆"。劉知幾要借鑒的"文"當然是特有所指的，可以肯定不是"筆"。

然而，史書和小說都屬於"筆"，本來是一家人，不過一個是主子，一個是奴才。在劉知幾眼裏，衹有"文"纔與"筆"有互動關係，史書和小說，是"筆"與"筆"的關係，當然就不存在交互聯繫的問題了，衹是小說服從於史書的單嚮流動。

其實，在劉知幾的內心深處，如何對待小說，他是充滿矛盾的。這種矛盾在兩個方面體現出來。其一，他在《雜述》中說"偏記小說""自成一家，而能與正史參行"，說明他還是認爲"小說"具有一定的獨立地位；但他的小說功能論的中心，又是要取消小說的獨立地位，讓小說全面成爲史書的附庸。其二，他

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，180頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

在《史通》中多次談到小説是修史的材料來源之一，但他在外篇的《古今正史》裏又説“自余偏記小説，則不暇具而論之”。這種雙重的矛盾心態，使他既不能給小説以應有的地位而努力將小説的功能單一化，同時他又不能忘情於小説。清乾隆求放心齋刊本《史通》卷首有《史通通釋舉要》説：“劉氏不喜煩稱，不喜小説，惜史體，故執此太堅，往往言過其直。然到《煩省》、《雜述》，内篇盡處，却一齊拉轉，既防褻史，仍防廢書，非偏任者。”① 就是對劉知幾在處理小説與歷史關係中表現出來的矛盾心態的較爲公允的説明。

這就是爲什麽在浩如烟海的唐及唐前典籍中，《史通》是論述“小説”最多的專著，而在那些以文學爲論述對象的文獻裏，却反而忽略了小説這個巨大的礦藏。劉知幾雖然戴著有色眼鏡來看小説，可是也不能不承認他在中國小説理論史上的地位和勇氣。

《史通》之成書當時，“備論史策之體”，即以“史通子”而美稱，得到廣泛讚譽。史學家徐堅“深重其書”，曾説：“居史職者，宜置此書於座右。”② 清人王惟儉《史通訓詁序》引黄太史語曰：“論文則《文心雕龍》，評史則《史通》，二書不可不觀，實有益於後學。”③ 以史眼看《史通》，可稱史家圭臬；以文眼看《史通》，它也有許多值得重視之處。但具體到《史通》的小説論，由於他的“文”並不包括小説，就導致了許多偏頗之處。

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，卷首2頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 《舊唐書》卷一百二《劉子玄傳》，3171頁。

③ 王惟儉：《史通訓詁序》，見《史通通釋》，卷首别本序2頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

“小說和歷史的文體不分，缺乏獨立品格，無論小說冒充歷史，還是歷史貶抑小說，都可能導致兩敗俱傷。”① 只有既重視史書的文體特性，又重視小說的文體獨立，纔是公允的態度。

第三節　《史通》的小說文體分類論

《史通》雖然貶抑小說文體，企圖將小說文體消融於歷史，但劉知幾首次對小說的相關文體因素作了細微的辨析，使小說文類的核心内涵逐漸明晰起來，這是一個了不起的歷史貢獻。《史通》的小說文體論，見於内篇卷十的《雜述第三十四》。

雖然六朝以來，中國人有了極其精細的文體分類意識，但對小說文體的分類嘗試，還幾乎没有人作過，劉知幾是第一次。由於唐前小說的體裁概念極不清晰，這項工作難度不小，致使劉知幾本人在《史通》的不同場合用到“小說”一詞時，其修飾限制詞也常常語出多端。浦起龍解釋《雜述》的篇名說：“雜述，謂史流之雜著。”② 劉知幾以評史爲核心，他將小說歸屬於史，其小說文體論還衹是“偏記小說”，是一個外延廣泛、既涉史又涉小說的模糊文類概念，但在“偏記小說”的子目中，却大可以看出許多類别已和今天對古代小說的認識相吻合了，這就在唐前文獻目録學的基礎上進了一大步。

《雜述》對“偏記小說”進行細分，說：

---

① 楊義：《中國古典小說史論》，18 頁，北京：人民出版社，1998 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，273 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

爰及近古，斯道漸煩。史氏流別，殊途並騖。榷而為論，其流有十焉：一曰偏紀（一作“記”），二曰小録，三曰逸事，四曰瑣言，五曰郡書，六曰家史，七曰别傳，八曰雜記，九曰地理書，十曰都邑簿①。

然後，他分别以先總論、次舉例、再作評的形式對每一流别都作了詳細説明。

在這十類中，結合劉知幾的舉例，逸事、瑣言、雜記三類，最有明顯的小説因素。

逸事類——

國史之任，記事記言，視聽不該，必有遺逸。於是好奇之士，補其所亡，若和嶠《汲冢紀年》、葛洪《西京雜記》、顧協《瑣語》、謝綽《拾遺》。此之謂逸事者也。

逸事者，皆前史所遺，後人所記，求諸異説，為益實多。及妄者為之，則苟載傳聞，而無銓擇。由是真偽不別，是非相亂。如郭子横之《洞冥》，王子年之《拾遺》，全構虚辭，用驚愚俗。此其為弊之甚者也。

瑣言類——

街談巷議，時有可觀，小説卮言，猶賢於已。故好事君子，無所弃諸，若劉義慶《世説》、裴榮期《語林》、孔思尚《語録》、

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，273頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

陽玠松《談藪》。此之謂瑣言者也。

瑣言者，多載當時辨對，流俗嘲謔，俾夫樞機者藉為舌端，談話者將為口實。及蔽者為之，則有詆訐相戲，施諸祖宗，褻狎鄙言，出自床第，莫不升之紀録，用為雅言，固以無益風規，有傷名教者矣。

雜記類——

陰陽為炭，造化為工，流形賦象，於何不育。求其怪物，有廣異聞，若祖臺《志怪》、干寶《搜神》、劉義慶《幽明》、劉敬叔《異苑》。此之謂雜記者也。

雜記者，若論神仙之道，則服食鍊氣，可以益壽延年；語魑魅之途，則福善禍淫，可以懲惡勸善，斯則可矣。及謬者為之，則苟談怪異，務述妖邪，求諸弘益，其義無取。

劉知幾對於"偏記小説"這個幾乎包羅萬象的大文類下二級文體的辨析，雖然仍有以往目録文獻學過於概括的不足，但大體上能够緊緊把握不同體裁的特點，作出合乎實際的描述。如逸事的特點是"前史所逸"，瑣言的特點是"當時辨對"，雜記的特點是"神仙魑魅"。雖然他的分類是從史學的角度根據作品的題材特點作出的，但這三種不同題材確實要求著不同的語體和風格，是三種不同的"文體"。這是繼《漢書·藝文志》和《隋書·經籍志》之後，首次對小説内部的二級文體進行再分，並作出詳細説明的。

劉知幾雖然輕視小説，他在小説文體分類上仍是卓有見識的。上述三類"偏記小説"，十分準確地概括了唐前文言小説的

絶大部分，也是唐後文言小説（包括筆記小説）的三種主要類型：記事類軼事小説、記人類軼事小説、志怪小説。

六朝以來，人們對文體分類尤其重視，文體分類日益細緻化。陸機《文賦》將“文”分爲10類，開啓了文體分類細緻化的先河。《文選》作爲一部大型的分類選本，共有39個大類，而在最前面的賦、詩兩個大類中又分别有15和22個子類，其分類標準采用了兩個尺度，大類是按語言和結構格式劃分的“體裁”，子類則按題材劃分①。

《文心雕龍》裏也有豐富的文體論，涉及到的文體多達34類，並在《序志》裏提出了“原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統”的文體判定程序。但這些著作却幾乎無一例外地都把小説排斥在文體分類之外。即使再擴大一點，在整個涉史叙事文獻中，《文心雕龍》也僅有“史傳”一種。

六朝的文體分類學實踐，無疑給了劉知幾重要的啓發，促使他從史學的角度嘗試六朝學問家們尚未進行過的文體分類實踐的探討，進入了一個幾乎前所未有的新領域。他的“偏記小説”10類，基本上是將題材和語體兩方面結合起來進行的。他的分類程序，與《文心雕龍》相比，主體相同，但少了對文體歷史的叙述，多了文體利弊的評價。這個特點，是他的小説服務於正史的文體功能論决定的，所謂利弊，主要是供修正史者在選材時，根據不同“偏記小説”文體的題材特點和信實程度，以便作出不同的取捨。

① 這種文體分類的雙重標準，正是我在本編第一章開頭注釋（第3頁注①）裏所談到的文類劃分標準最常見的情况。

劉知幾的小説功能論是落後的，但他的小説文體論却有重要的意義，促進了小説文體分類實踐的細緻化和科學化，使大小説文類不同子類的文學色彩得以在不同層次上區别開來，爲唐代文學小説在衆多的大小説文類中的凸現及中國文學小説文體的興起，作了重要的理論準備。

劉知幾小説文體論的缺陷也是明顯的，最集中地表現在他對唐初蓬勃發展的小説實踐基本上視而不見。在《白猿傳》、《古鏡記》和《冥報記》等已經出現數十年之後，他對這些當代文學幾乎無一提及。惟一的例外是在卷六《言語》篇中曾提到著《冥報拾遺》的郎餘令，他説："近有敦煌張太素、中山郎餘令，並稱述者，自負史才。郎著《孝德傳》，張著《隋後略》。凡所撰今語，皆依仿舊辭。若選言可以效古而書，其難類者，則忽而不取，料其所弃，可勝紀哉?"[①] 按郎餘令兩《唐書》有傳，稱"孝敬（太子）在東宫，餘令續梁元帝《孝德傳》，撰《孝子後傳》三十卷以獻，甚見嗟重。累轉著作佐郎。撰《隋書》未成，會病卒，時人甚痛惜之。"[②] 又按李弘在東宫，時爲顯慶元年（656 年）至上元二年（675 年）。據《法苑珠林》的"褋要篇"載："《冥報拾遺》二卷，右唐朝中山郎餘令字符休龍朔年中撰。"[③] 李劍國推斷爲龍朔三年（663 年）[④]，則此書所撰，當與《孝子後傳》同時。此書寫成後，承唐臨《冥報記》"大行於

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，152 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 《舊唐書》卷一八九下《儒林·郎餘令傳》，4962 頁。

③ 道世：《法苑珠林》卷一百十九，頁二十八，四庫全書本。

④ 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘録》，204 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

世"① 之餘威，也有不小的影響，如《路伯達》一篇，就被懷信的《釋門自鏡録》卷下"慳損僧物録十"引用，題"唐汾州界内寺伯達死作寺牛事"，作爲"新録"收入，文字僅略有不同。劉知幾對這些視而不見，顯然是由於他的史書本位觀所導致的對小説文體地位的輕視和偏見。

《史通》的整體結構，内篇是史書文體論和史書作法論，外篇是史學史論。他的小説文體論，不過是他的史書文體論中很小的一部分，這就導致兩方面的效應：一方面是以史書文體論的精微正面形成了他小説文體論的精微，另一方面是以史書文體論的宏大反面映襯出小説文體論的渺小。所以，劉知幾的小説文體論雖然是高水平的，但却並不受到他本人的重視；反之，他雖然輕視小説，却也能準確地把握住作爲唐前歷史文獻的小説的脈搏。

由於劉知幾在史學界的崇高地位，他的小説文體論也被封建時代的學者奉爲圭臬。他之後的小説文體論，雖然在具體分類方面有所不同，但大的框架和基本原則却是大同小異的，至多是由屬史小説文體論擴大爲子史小説文體論。明人胡應麟《少室山房筆叢》卷二十九《丙部·九流緒論下》把小説分爲志怪、傳奇、雜録、叢談、辨訂、箴規，所持的還是子史小説觀念，並未突出小説的文學屬性，與劉知幾相比，增加了屬於子書的議論性和考證性内容（《史通》外篇的許多内容，其實就與胡應麟的後四類小説相似，這就更證明了胡氏小説觀的子史屬性）。清人《四庫全書總目提要·子部·小説家類》分爲雜事、異聞、瑣語三類，雖然將其大的屬性由劉知幾的"史"轉移到"子"，但它的三類，

① 《舊唐書》卷八十五《唐臨傳》，2813 頁。

却恰恰與劉知幾的三類基本一致，衹是順序略有不同。這説明，後人的小説文體論，都未能超出劉知幾的範圍。

這是劉氏的博大，也是劉氏的悲哀。

宋元以後，中國古典小説品類日益豐富，陣容日益壯大，影響日益普及，而這些“小説文體學家”們居然對當代小説的存在視而不見，這個傳統的起點正是在劉知幾那裏。這種躲進故紙堆的理論，缺乏實踐的當代支撑，必然是盲人瞎馬了。

劉知幾的小説文體論，是一個巍峨的高峰。站在山頂，可以俯瞰廣闊無垠的大地；但這座高峰的存在，同時也擋住了人們前行的道路，成爲文學發展史意義上的障礙。

第四節　《史通》的小説史論

先唐的哪些作品可以算作“小説”，至今已是早有定論的了。劉知幾在《史通》中，提到了一些小説作品，雖然數量不多，但却都是具有相當代表性的優秀著作，從這裏可以看到他的小説史觀。

《史通》論述的先唐小説作品，根據他的論述場景，可分兩類。

第一類是《雜述》篇中用以説明“偏記小説”文體分類特性的例舉性作品，共有 3 類 13 種。已如上節所述，此不贅。

第二類是他在論述史書編撰時所涉及的作品，共有 9 種。

兩類作品剔除重複之後，共得 17 種。按述及次數多少排序，分别是：

劉義慶《世説》，7 次，見采撰、補注、書事、雜述、申左、

雜説上、雜説中。

裴啓《語林》，6次，見采撰、書事、雜述、申左、雜説上、暗惑。

干寶《搜神記》，5次，見采撰、雜述、雜説上、雜説中（2次）。

劉義慶《幽明録》，4次，見采撰、雜述、雜説上、雜説下。

邯鄲淳《笑林》，2次，見因習、書事。

劉敬叔《異苑》，2次，見雜述、雜説中。

佚名《俗説》，1次，見書事。

葛洪《西京雜記》、顧協《瑣語》、謝綽《拾遺》、孔思尚《語録》、陽玠松《談藪》、祖臺《志怪》、郭憲《漢武洞冥記》、王嘉《拾遺記》8種，皆1次，見雜述。

殷芸《小説》，1次，見雜説中。

東陽無疑《齊諧記》，1次，見雜説下。

這份名單，包括了《中國大百科全書·中國文學》所列16種"漢魏六朝小説"中的一半，可以説是有相當代表性的。從他的論述中，可以看到他對唐前小説史的總體評價和對待不同個體作品的態度。

他以史眼看唐前小説史，所著重者在於二點：一是小説對修史有多大的作用和意義即小説的功能特徵，二是小説在多大程度上與史相符即小説叙事的信實程度。

小説入史，已經是一個既成的事實，是他不能迴避的。晉代出現了很多重要的小説，歷代修晉史之風也特别隆盛，兩種風氣互爲浸染，形成了小説入史的潮流。劉知幾論小説與史的關係，首先從修晉史開始。

《采撰》論史書取材，其論《晉書》說："晉世雜書，諒非一族，若《語林》、《世說》、《幽明録》、《搜神記》之徒，其所載或詼諧小辯，或神鬼怪物。其事非聖，揚雄所不觀；其言亂神，宣尼所不語。皇朝新撰《晉史》，多采以爲書。"① 這裏明確指出，在那些"擇亦不精"（浦起龍釋文）的史書修撰中，擇取小說，已經不是什麽稀奇之事。

《雜說上·史記》的第一條，統論史書叙事，又說："近見皇家所撰《晉史》，其所采亦多是短部小書，省功易閲者，若《語林》、《世說》、《搜神記》、《幽明録》之類是也。如曹、干兩氏《紀》，孫、檀二《陽秋》，則皆不之取。故其中所載美事，遺略甚多。"②

如此看來，小說有時比史書更加具有魅力，連史家也被小說的可讀性吸引過去了，否則，何以"皇家"修史，要斷然捨弃曹嘉之《晉紀》十卷、干寶《晉紀》二十三卷、孫盛《晉陽秋》三十二卷、檀道鸞《續晉陽秋》二十卷這四部晉宋人史著而多取小說呢？

《雜說中·諸晉史》再稱："夫學未該博，鑒非詳正，凡所修撰，多聚異聞，其爲踳駁，難以覺悟。案應劭《風俗通》載楚有葉君祠，即葉公諸梁廟也。而俗云孝明帝時有河東王喬爲葉令，嘗飛舄入朝。及干寶《搜神記》，乃隱應氏所通，而收流俗怪說。又劉敬升《異苑》稱晉武庫失火，漢高祖斬蛇劍穿屋而飛，其言

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，115－116頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，456－457頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

不經。致梁武帝令殷芸編諸《小説》，及蕭方等撰《三十國史》，乃刊爲正言。"① 其後，范曄《後漢書》及"皇家撰《晉書》"皆遞相沿襲，致使"遮彼虛詞，成兹實録"，則小説之入侵史著，其勢洶洶哉！

《晉書》的修撰，衹是一個例子。六朝以來，叙事文獻中小説因素的發展，對同樣作爲叙事文獻的史書形成衝擊，是很自然的事。在這中間，還産生了一些歷史和小説的兩栖作家。比如干寶，於晉元帝時領國史，著《晉紀》，劉知幾對他的史學成就有高度評價，稱"其書簡略，直而能婉，甚爲當時所稱"②。但也就是這個干寶，同時又是《搜神記》的作者，在唐前小説史上有很高的地位。干寶曾努力協調歷史與小説兩類不同性質的叙事，他自序《搜神記》，首先以低調的姿態説："雖考先志於載籍，收遺逸於當時，蓋非一耳一目之所親聞睹也，又安敢謂無失實者哉！"然後他纔以史學家的高調，稱："今之所集，設有承於前載者，則非余之罪也。若使采訪近世之事，苟有虛錯，願與先賢前儒分其譏謗。"這是努力使小説有史的價值。其效果如何呢？《世説新語·排調》載，劉真長嚮干寶説："卿可謂鬼之董狐。"看來，他的目的是部分達到了，得到了一個"良史"的評價，但這個"良史"却是屬於"鬼"界而不是屬於人間的。雖然是"鬼"的良史，但人鬼之間，叙事的原則應該是一致的。小説已經和歷史糾結在一起了。

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，480 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十二《古今正史》，351 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

從這個傳統出發，人們認爲，在小說和歷史之間，有極大的共通相融性，唐初《晉書》的修撰，頗取小說之詞，李延壽在《北史·序傳》中也表示要重視“小說短書”，小說進入歷史，已經成爲一種風氣，這就破壞了正史修撰的嚴肅性，雖然史書的趣味性增加了，其“史實”則更可能成爲“不實”。

這是史學的悲哀，也是小說的悲哀。史學非要把小說納入自己麾下，結果反受其亂；小說無奈地找了一座靠山，而自始至終却又離心離德。無論史學還是小說，都衹有各自找到自己的獨立位置，纔可能獲得真正的發展。

劉知幾非常不滿這種史學的“搞笑”。他在稱贊干寶“良史”的同時，也提出了嚴厲的批評，《載文》說：“陳壽、干寶，頗從簡約，猶時載訛，罔盡機要。”[①] 對那部“皇家撰《晉史》”，他就更不客氣了，直斥其“以此書事，奚其厚顔！”[②]

在對唐前小說史的評價上，劉知幾當然没有小說史意識，他用史學史意識來進行評價，認爲小說破壞了史學傳統，他得出的結論，必然是對小說史的否定性評判，其中傳達的一個隱約含意，幾乎就是對六朝以來的“前小說”實踐的一筆抹殺。

劉知幾的這種小說史觀，經過他的兒子劉餗《小說》（即《隋唐嘉話》）創作實踐的推波助瀾，形成了有唐一代的一個“史化小說”傳統，即經劉餗到李肇再到高彦休等人的“小說”創作實踐綫索。在這條綫索中，幾乎都是“真實”的歷史，而不是

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，126頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十七《雜說中·諸晉史》，482頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

“虛構”的文學，這就和人們今天所說的“小說”相去甚遠了。

第五節　《史通》的小說特徵論

劉知幾要將小說納入歷史文獻的範疇，就必須要對小說進行基於歷史敘事學的規範。在《史通》中，可以換一個角度來看他由對於唐前小說史的評價而對小說文體作出的批評，亦即小說對歷史精神的違背，正是小說文體得以興起和成立的重要特性。

劉知幾指出了小說的四大弊端：調謔、異端、寓言、虛詞。這四端，恰好與小說文體的娛樂功能、個性色彩、意義追求、虛構精神相應。

下面分別說明。

（一）調謔

《史通·書事》說：

范曄博采衆書，裁成漢典，觀其所取，頗有奇工。至於《方術》篇及諸蠻夷傳，乃録王喬、左慈、盤瓠，言唯迂誕，事多詭越。可謂美玉之瑕，白圭之玷。惜哉！無是可也。又自魏晉以降，著述多門，《語林》、《笑林》，《世說》、《俗說》，皆喜載調謔小辯，嗤鄙異聞，雖為有識所譏，頗為無知所說。而斯風一扇，國史多同。至如王思狂躁，起驅蠅而踐筆；畢卓沈湎，左持螯而右杯；劉邕榜吏以膳痂；齡石戲舅而傷贅；其事蕪穢，其辭猥雜。而歷代正史，持為雅言。苟使讀之者為之解頤，聞之者為之

撫掌，固異乎記功書過，彰善闡惡者也[①]。

劉知幾認爲史書的功能在於記功過而彰善惡，小説則常常記載了許多與功過善惡根本就不相關的鷄毛蒜皮，目的是“搞笑”，圖一時的娱悦。在這裏，他並未指責小説記載的不真實，衹是認爲小説不識大體，不該進入史學。他同時也承認，這些“調謔小辯”，魅力四射，在讀者中很有市場，就連史學家也不能抵禦其誘惑，會在不經意間把小説的這種叙事手法搬進史學，破壞了史學的嚴肅性。當然，解决的方法也很簡單，那就是把這些“調謔小辯”從史學中清除出去，不寫也罷。

其實，“調謔”正是唐前小説最重要的表現特點之一，干寶《搜神記·序》就提出過“游心寓目”的觀點。追求趣味性和傳奇性，構成唐前小説的兩大價值指嚮，也是小説逐漸從子史中分離出來的重要異質因素。

劉知幾之論，顯然無視小説的特點，就連浦起龍也看不下去了，要站出來提醒大家：“在小説家，可無譏也。”[②] 雖然劉知幾對小説的評價，帶上了他的個人色彩，但唐前小説追求娱樂性這一特點，他却是明白地看到了的。

（二）異端

《史通·申左》説：

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，230－231頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，231頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

如穀梁、公羊者，生於異國，長自後來，語地則與魯産相違，論時則與宣尼不接。安得以傳聞之説，與親見者争先者乎？譬猶近世，漢之太史，晋之著作，撰成國典，時號正書。既而《先賢》、《耆舊》、《語林》、《世説》，競造異端，强書它事。夫以傳自委巷，而將册府抗衡；訪諸故老，而與同時並列。斯則難矣①。

所謂“異端”，指的是材料來源於傳聞。這裏的四個例子，在《隋書·經籍志》中，前兩例屬史部雜傳類，後二例屬子部小説類。在以唐傳奇爲代表的文學小説興起之後，則統稱“筆記”。筆記有很大的自由度，劉葉秋先生説：“筆記這種體裁，無論記叙、議論、考據、辨證以及抒情志感等，信筆所至，無所不宜。”② 又説：“以唐宋人筆記比較來看，唐人筆記有時與傳奇難分界限，文字或仍爲六朝駢儷之遺，稍見雕琢矜持之迹。宋人筆記，則公餘瑣記、林下閑談，大都信筆直書，於樸實自然之中顯露文采，蔚成一代風格。所寫内容，也較唐人筆記涉及的範圍更廣。”③ 唐前小説的主要表現形式，正是所謂“筆記”，文學與子史並無明確邊界，修史的時候，由於資料的匱乏而記事取雜傳、記言取小説，是很普通的事情。但劉知幾從維護史學的嚴肅性出發，提出修史要避免小説性因素，從而給予小説“異端”的定

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，418－419頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 劉葉秋：《江庸〈趨庭隨筆〉》，見《古典小説筆記論叢》，215頁，天津：南開大學出版社，1985年。

③ 劉葉秋：《宋代筆記概述》，見《古典小説筆記論叢》，186頁，天津：南開大學出版社，1985年。

位，也是可以理解的。

歷史與小説雖然同屬叙事範疇，但畢竟是兩種不同質的叙事。董乃斌説：“使我們得以把作爲小説的唐傳奇和歷史著作區分開來的首要依據，是它們内容上的重大差異。從歷史到小説，就内容而言，是經歷了一個由政事紀要式嚮生活細節化的轉變。”① 小説的叙事，是通過細節反映生活本質，一鱗一爪，皆可入書，道聽途説，又有何妨，所謂真實，更重要的是本質的真實。如果真的是對具體事象的原樣複製，那反而不是小説了。劉知幾雖然不滿小説，但他把原來分屬於子、史的兩類作品放在一起，作爲歷史的“異端”，這對後來“雜傳記”雜傳兼雜記小説體的形成，是有先見之明的。

（三）寓言

《史通·雜説下·别傳》：

莊周著書，以寓言為主；嵇康述《高士傳》，多引其虚辭。至若神有混沌，編諸首録。苟以此為實，則其流甚多，至如蛙鼈競長，蚿蛇相鄰，學鳩笑而後言，鮒魚憤以作色。向使康撰《幽明録》、《齊諧記》，並可引為真事矣。夫識理如此，何為而薄周、孔哉？②

《莊子》是子書，固然可以大寫寓言；但《高士傳》是雜史，

---

① 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，172 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，523 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

怎麼能够將寓言信以爲真呢？小説介於二者之間，嚴肅一點是“史”，佻達一點是“子”。所以，劉知幾可以設想，假如讓嵇康這種深信寓言爲真的人來寫小説，他一定會在小説調詭異端的廣闊天地中，大寫一出“變形記”。

劉知幾論小説與歷史，一直在虛實關係上往復迴環，這下總算是接近問題的實質了。歷史是必須真實的，諸子盡可以用寓言的名義虛構，而小説則既要有現實生活的真實性作根據，但也可以有依據地誇張、有條件地虛構、有保留地變形。衹是他仍有極大的疑問，究竟應該怎樣評價從諸子經小説到歷史的過程呢？他對嵇康的批評，並非空穴來風，而是有事實依據的：“嵇康撰《高士傳》，取《莊子》、《楚辭》二漁父事，合成一篇。夫以園吏之寓言，騷人之假説，而定爲實録，斯已謬矣。”① 對於歷史，這個結論當然是對的。

其後，李肇《國史補》卷下在評沈既濟《枕中記》時，就以“莊生寓言之類”作了比擬。胡應麟也説：“古今志怪小説，率以祖《夷堅》、《齊諧》，然《齊諧》即《莊》，《夷堅》即《列》耳。二書固極詼詭，第寓言爲近，紀事爲遠。”② 他們都是把“寓言”看成小説的重要特點的。

對於小説，劉知幾所作出的“寓言”的結論，雖然看到了作品在敘事本質方面的規律，但劉知幾不承認這個規律，却也是無可奈何的事。

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，522 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 胡應麟：《少室山房筆叢》卷三十六《二酉綴遺》中，474 頁，上海：中華書局上海編輯所，1958 年。

寓言以虛構敘事表現感性生活和價值生活的文體特色，和小說對情感生活與價值生活的表現頗有異曲同工之處。祇是寓言明白地告訴你是虛構，而小說却對虛構不一定要明說。在這個意義上，寓言是小說的微型的先導。在先唐時代，小說的篇幅大多極短，其中許多有明確寓意的那些作品，往往也都可以當作寓言來看，這已經是得到了公認的事實。

（四）虛辭

《史通·暗惑》：

> 又《魏志注》：《語林》曰：匈奴遣使人來朝，太祖令崔琰在座，而己握刀侍立。既而，使人問匈奴使者曰："曹公何如？"對曰："曹公美則美矣，而侍立者非人臣之相。"太祖乃追殺使者云云。
>
> 難曰：……夫芻蕘鄙說，閭巷讕言，凡如此書，通無擊難。而裴引《語林》斯事，編入《魏史注》中，持彼虛詞，亂茲實錄。蓋曹公多詐，好立詭謀，流俗相欺，遂為此說①。

劉知幾在這裏運用了一組語義十分明確的反義詞，以說明歷史與小說的不同。小說是“虛詞”（《雜說下·別傳》作“虛辭”），歷史是“實錄”。《語林》所記曹操殺使者事，劉知幾認爲是沒有的，但在人物性格邏輯上却又是與曹操相符的，反映了曹操“多詐”及“詭謀”的特點。這一次談到小說，劉知幾並未表示感情

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，580－581 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

上的痛切，他衹是要解釋清楚兩種文體的分野。

在西方的小説觀念中，novel 是 18 世紀後期纔定名的文學概念，指的是以笛福、理查遜、菲爾丁爲代表的長篇小説；在此之前的準小説形式，多以 fiction 作爲稱謂，這個詞既指“虛構之事；捏造的故事（爲 truth 之對)”，又指“（作爲文學之一部門的）小説”[1]，在瓦特《小説的興起》中譯本中，fiction 就一律被譯作“散文虛構故事”[2]。“虛構”乃是小説叙事的本質之一，如果不是虛構而是實録，那就不是小説而是歷史了，至少是報告文學或紀實文學，但絶不是小説。

雖然在中國的“前小説”時代，小説的作者們還没有普遍進行有意識和有意味的虛構，但劉知幾在《史通》中對小説虛構特色（區别於史）的概括，却是符合小説這一後起文體的本質要求的。雖然他不滿小説，但在客觀上却無疑對唐代小説從史學中分離出來，作了一個必要的理論準備。

劉知幾在《史通》中對唐前小説的論述，涉及到唐前小説的許多重要作品，是具有普遍性和代表性的。他以史學的“識事詳審，措辭精密”[3] 爲標準，對唐前小説作出的多屬否定性評價，却從另一方面恰好反映了小説與歷史的不同。他總結出來的四點，“調詭”是小説的游心寓目，“異端”是小説的超越現實，“寓言”是小説的意義追求，“虛辭”是小説的虛構叙事，這些都是小説不同於子史而獲得文體獨立的重要因素。在唐初人們尚無

---

① 《現代高級英漢雙解辭典》（第 10 版），400 頁，香港：牛津大學出版社，1978 年。

② 伊恩·P·瓦特著，高原等譯：《小説的興起》，北京：三聯書店，1992 年。

③ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷五《因習》，139 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

明確小説意識的理論背景下，他應該算是一位“小説”意識的先覺者了。

第六節　《史通》與唐代小説的興起

中國小説的興起或者説文體獨立，始於唐傳奇的崛起，已經是學術界的公論。劉知幾的《史通》出現於唐前小説一度的輝煌與唐傳奇繁星滿天之間相對沉寂的時段中，而對小説作出了如此豐富和深刻的理論説明，這絶不是一個孤立的事件，他必然已經感覺到小説對史學文體的巨大衝擊，感覺到一個洶涌澎湃的小説新浪潮即將在唐代發生。

小説文體的正式發生，有兩個必要的前提。

一是有意爲之的虛構。

唐前小説中，或爲人物言行風神所吸引，屬於自由奔放的筆記體；或爲虔誠的宗教熱情所籠罩，屬於執著信仰的報應記；這兩類作品，幾乎已佔了六朝小説的絶大部分，這種風氣甚至一直沿襲到唐初。筆記當然是記實，至多是帶了一點誇張；報應記雖然更多地出於偶然甚至是宗教幻覺，但在作者和讀者的心目中，都虔誠地相信它和歷史具有同樣的真實，屬於“典型報告”之類。唐前小説缺乏虛構意識，没有明確的創作意識，這些作品也就祇能是“前小説”而不是真正獨立存在的“小説”。

二是價值生活的表現。

六朝人在小説中的價值追求，尚處於蒙昧狀態。李劍國在將漢魏六朝的小説觀概括爲史官末事、小道可觀、明道輔教、游心寓目四個方面之後説：“上述互相緊密相關的四個方面，功利觀

念是根本，漢魏六朝人的小説觀本質上是功利的，而不是審美的。小説的價值被理解爲實用性，把小説對於政治、倫理、宗教的作用作爲評價小説的價值尺度。小説的美感也衹被理解爲消遣解悶的快感。這樣，那時的小説，除極少數外衹能是故事性小説——以陳列外部事實爲目的的小説，而不是小説性小説——以表現價值生活和情感生活爲目的的小説。小説還没有把自己從歷史家、倫理家、宗教家的桎梏中解放出來真正變成文學家的寵兒。小説還没有發現自我。小説家還缺乏主體意識。"① 如果再從福斯特《小説面面觀》的觀點來看，則唐前小説還衹是故事，而不是情節，還不完整地具備小説性小説的必要因素。

唐前小説雖然還不是真正的小説，但小説的許多文體因素已經在其中開始萌芽了。《史通》正是把那些潛在的小説因素挖了出來，劉知幾所認識的唐前小説特徵，就在漢魏六朝人的基礎上進了一大步，已經接近小説文體興起的必要條件了。

小説文體的興起，源於叙事，而歷史和神話（宗教）是古典叙事中最大的兩個門類。《史通》以"史"眼看小説，正是在叙事的大框架内，對作爲小説叙事之母體的歷史叙事的一個大總結。對歷史來説，這是"承先"；對小説來説，這就成了"啓後"。其後，中國的小説叙事，也一直都没有擺脱歷史叙事的籠罩，即使是在唐傳奇極度繁盛的時期，劉知幾所制定的歷史叙事形式與價值原則，都在或明或暗地起著重要的作用。比如《太平廣記》的"雜傳記"類，就其文學價值來説，是典型的"傳奇小説"；就其叙事外殻來説，則衹是劉知幾所説的"偏記小説"。歷

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，25 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

史敘事的形式原則，給唐代小說提供了一個形式外殼；歷史敘事的敘事本質，則給小說提供了一個區別於歷史而獲得相對的獨立地位的參照系統，正是在明確了何爲歷史之後，纔能明確地指出唐代文學小說文體的正式興起。

《史通》對歷史敘事的總結與前瞻二者兼備的規範和努力，對歷史敘事崇高地位和巨大包容性的强調，本來是要以歷史敘事淹没甚至取消小說敘事的。但在唐代前期洶涌澎湃的社會思潮中，並非衹有修史這一門類纔受到如此高度的重視，纔顯現出如此高度的繁榮。其他社會思潮，如佛、道二教在相互鬥争中的壯大成熟，議論與敘事兼備的文獻呈現方式，也對小說文體的發生有著巨大的衝擊。宗教敘事與歷史敘事的相異，促使在二者之外且能兼二者之長的新的敘事品類，在歷史敘事與宗教敘事的雙響互動中産生出來，其敘事的形式外殼也許無需發生更多更大的變化，但其敘事本質和敘事原則已經是既與歷史不同也與宗教敘事相異的了。這種新的敘事品類，就是以唐傳奇爲代表的唐代文學小說。

也正是在這個意義上，我將把唐前小說作爲“前小說”而不是正式興起了的文學小說來看待。唐初至肅宗至德以前，是從“前小說”到唐代小說文體興起之間的準備期；從至德到建中，則是從唐代小說文體興起的準備到成熟的過渡期。在約一個半世紀裏，最爲繁榮活躍的是近史小說和宗教小說兩大門類，在這兩大門類後來出現的綜合潮流中，産生了新的唐代文學小說文體。

《史通》的意義，即是作爲兩大門類之一的歷史敘事爲唐代小說文體興起提供的一個重要理論準備。

第三章　從殷芸到段成式：從子史小説到文學小説

唐代中葉以前的“小説”，並没有明確的文體意識，它可以是一種文類，也可以直接作爲書名。從這些名爲“小説”的作品中，可以尋繹到當時人們對“小説”的認識。而對不同時代的“小説”進行研究，則可以看到“小説”觀念的一個縱嚮的歷史發展。

第一節　見於記載的唐前與唐代“小説”

《隋書·經籍志三·子部·小説》①：

《小説》十卷　梁武帝敕安右長史殷芸撰。梁目，三十卷。

《小説》五卷。

《舊唐書·經籍志下·丙部子録·小説家》②：

---

① 《隋書》卷三十四《經籍志》三，1011頁。

② 《舊唐書》卷四十七《經籍志》下，2036頁。

《小說》十卷　劉義慶撰。
《小說》十卷　殷芸撰。

《新唐書·藝文志三·丙部子録·小說家類》[①]：

劉義慶《世說》八卷
又《小說》十卷
殷芸《小說》十卷

從以上三部史志看，名爲《小說》的作品當有三種：

其一，殷芸《小說》。原已散佚，1910年魯迅有《古小說鈎沉》輯本，1942年余嘉錫續作《殷芸小說輯證》，唐蘭亦有輯本。1984年上海古籍出版社出版周楞伽輯注《殷芸小說》，共10卷163條。

其二，劉義慶《小說》。已佚。程毅中說："《太平廣記》引有《劉氏小說》四條，疑出此書。但《通志·藝文略》小說類又有劉孝孫《小說》二卷，存疑待考。"[②] 李劍國稱其屬"志人"一類[③]。

其三，無名氏《小說》。已佚。即"隋志"所著録者。程毅中《古小說簡目》亦著録。但詳情一無所知。

周楞伽對劉義慶《小說》提出懷疑，認爲殷芸小說是《小說》之始，他說："劉義慶的生活時代自然早於殷芸，但他是否

① 《新唐書》卷五十九《藝文志》三，1539頁。
② 程毅中：《古小說簡目》，8頁，北京：中華書局，1981年。
③ 李劍國：《唐前志怪小說輯釋》，451頁，上海：上海古籍出版社，1986年。

撰有《小説》，還值得商榷。如果劉義慶果真撰有《小説》十卷，何以《隋志》不見著録，反出現於後來的兩《唐志》？又何以《世説》傳而《小説》竟不傳？即使亡佚了的話，也應有佚文見於唐、宋類書，何以東晉裴啓的《語林》亡佚後還有佚文見於《北堂書鈔》、《藝文類聚》和《太平御覽》、《太平廣記》，而生活時代後於裴啓的劉義慶的《小説》，反而連一條佚文也不見？唐初明明有《史通》作者劉知幾的兒子劉餗的《小説》存在，何以兩《唐志》竟都不著録，反而著録爲《隋書·經籍志》所無的劉義慶《小説》？這些都是很可疑的。"①

這樣，在先唐小説中，身份明確的《小説》而又有相當作品存在者，惟殷芸所纂，它也因此可以作爲唐前《小説》創作實踐的代表。

入唐以後，仍有以"小説"名書者，即劉知幾之子劉餗《隋唐嘉話》。據程毅中整理，發現在《資治通鑒·考異》卷一九一、一九八、二一〇中，該書引作《小説》；在《詩話總龜》四、二七等中，引作《小説舊聞》②。

段成式的《酉陽雜俎》，雖然不以"小説"爲名，但在自序中自認爲"抑志怪小説之書也"，也可以當作《小説》來看。

此外，李肇《唐國史補》、闕名《大唐傳載》、高彦休《唐闕史》等書的序文中，也出現了"小説"一詞，可以從中發現"小説"觀念在唐代演進的軌迹。

① 殷芸編纂，周楞伽輯注：《殷芸小説》，前言，5頁，上海：上海古籍出版社，1984年。

② 劉餗撰，程毅中點校：《隋唐嘉話》，見《隋唐嘉話·朝野僉載》合訂本，北京：中華書局，1979年。

我在本章及下一章裏，就準備通過對上述“小説”創作實踐的探討，從作家創作的角度，説明唐前到唐代“小説”觀念的兩條發展綫索：一是從殷芸《小説》到段成式《酉陽雜俎》的子史小説到文學雜俎小説的演進；一是劉餗以來的“史化小説”傳統。最後，還要説明這兩條綫索在五代宋初的合流。

第二節　《殷芸小説》之“小説”

殷芸其人，在《梁書》卷四十一和《南史》卷六十中，都有很簡短的傳記，但都没有提他編《小説》之事。他的《小説》，《隋書·經籍志》始有著録，《史通·雜説中》説“劉敬升《異苑》稱晉武庫失火，漢高祖斬蛇劍穿屋而飛，其言不經。致梁武帝令殷芸編諸《小説》，及蕭方等撰《三十國史》，乃刊爲正言”①，纔揭示其成書的因由。崔龜圖注唐段公路《北户録》，引此書又作《梁武小説》。

關於此書的性質定位，劉葉秋認爲是“軼事筆記”②，楊義將其作爲“世説體”③，周楞伽作爲“野史”處理：“原是作通史時因内容比較荒誕不符合歷史事實，或雖有史料價值，但不符合通史的體例要求而别集成書，可説是史之餘，所以它仍具有史的規模，爲後世一般野史筆記的濫觴。”④ 它意在保存文獻，同時

---

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》，480 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉葉秋：《歷代筆記概述》，29 頁，北京：中華書局，1980 年。

③ 楊義：《中國古典小説史論》，156 頁，北京：人民出版社，1998 年。

④ 殷芸編纂，周楞伽輯注：《殷芸小説》，前言 8 頁，上海：上海古籍出版社，1984 年。

也可作爲談助，具有史料和小說兩方面的價值。《殷芸小說》在出現的時間上，既晚於晉人干寶的《搜神記》，也晚於宋人劉義慶的《世說新語》，因此得以吸收志怪和瑣言兩種小說類型的特點，形成新的具有邊緣性和交叉性的文體特色。雖然它和修史有直接的關係，但它的文體已離史漸遠而離小說愈近，這就一方面爲歷史與小說的緊密結合鋪平了道路，同時也爲小說從歷史敘事的母體中脱胎而出積纍了異質因素。

《殷芸小說》並非自著，而是一個輯本。羅寧據周楞伽輯本對全書逐條作了統計，按地理、雜記、別傳、瑣言分別歸類，其中瑣言類 54 條，佔全書 134 條的 40%。他因此得出結論說："瑣言類小說在《殷芸小說》中所佔比例最大，這不是一個偶然的現象。在某種程度上，由於六朝時瑣言類小說的興起，六朝人在提及小說時，如果是就文類而言，較多是指此類小說。"① 他的統計，是以《殷芸小說》所引書按《史通·雜述》的小說分類進行的，除《世說》、《語林》外，其餘《雜語》、《雜記》等 6 種書，係據推測而分類。運用算術模式進行説明，當然能够反映相當問題，但這裏還是有值得商榷之處。全書的 54 條"瑣言"中，《世說新語》就佔了 30 條，《語林》佔了 11 條。如果從另一個角度統計，則《殷芸小說》共引書 44 種，而瑣言之書僅 8 種，纔佔 18%，和以條目爲依據的統計結果大不相同。如果要進行合理的統計，必須加上權重等各種參數，更何況這裏還有不同條目的質量、傳播廣泛程度及時間距離等不確定因素。所以，《殷芸小說》

---

① 羅寧：《唐前小說觀念簡論》，46－54 頁，成都：四川大學中文系碩士論文，2000 年。

和瑣言類儘管有很大關係，但如果就據此以瑣言爲“小說”，還是意有未盡的。

應該說，《殷芸小說》所選録作品形成的整體效應，已經表現出不同於“瑣言”的新的文體特色。

如果將“語”或“説”作爲一種文類，那麽《小説》就已經突破了以《世説新語》爲代表的這種文體模式，至少表現出四點不同。

第一，《世説》主要是現實場景，而《小説》則有相當數量的超現實場景。

第二，《世説》以記言爲主，《小説》則言事兼記。

第三，《世説》爲“佳事佳話”① 而講究“趣”，《小説》爲幻談怪事而講究“奇”。

第四，《世説》屬“子”，《小説》爲“史”。

如果按烏拉圭作家胡安·卡洛斯·奥内蒂的説法“自從人們開始寫小説起，所有的小説都是由故事、主題和人物構成的”作爲小説要素的“傳統觀念”②，則至少前兩個要素在《小説》中已經發生了相當程度的變遷。而在作爲“對生活的那種本體性展示”的“故事”③ 中，更已經伴隨著從《世説》到《小説》的審美趣尚和價值追求的巨大變化。

在殷芸的思維宇宙中，尤爲突出地表現著縱横時空、五彩斑

---

① 劉義慶：《世説新語》，卷首，四頁，思賢講舍刻本，清光緒十七年，上海：上海古籍出版社影印本，1982 年。

② 胡安·卡洛斯·奥内蒂：《我喜歡人物和氣氛》，見崔道怡等編：《“冰山理論”：對話與潛對話——現代外國名作家論現代小説藝術》，下册，762 頁，北京：工人出版社，1987 年。

③ 徐岱：《小説形態學》，371 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

爛的幻化色彩。他選取的那些神異傳説，時空是闊大的，而人類更以無比的自信，成爲宇宙的主體。

第7條漢文帝名爲“九逸”的駿馬，分别名爲浮雲、赤龜、絶群、逸驃、飛燕、緑螭、龍子、麟駒、絶塵，儘管它們可以遠涉萬里之外的絶域流沙，“俱還代邸”，却不過是人的掌中珍玩。

爲劉知幾《史通》所引述的第6條“晉武庫失火，漢高祖斬蛇劍穿屋而飛”，看到天地的靈氣因人而存於物，劍不過是幻化的人的精神靈魄的一個象徵。

第37條的王子喬墓，雖然那個盜墓者“遂不敢近”，却衹是因爲“劍便作龍鳴虎吼”的神仙英雄之氣，叙述中完全看不到志怪裏那種莫名的恐怖。

第132條：“有客相從，各言所志，或願爲揚州刺史，或願多貲財，或願騎鶴上升。其一人曰：‘腰纏十萬貫，騎鶴上揚州。’欲兼三者。”既突破時間的限制要成仙長壽，又突破空間的限制要成爲天下之最的揚州長官。人，以無比的主體性想象著他怎樣去成爲宇宙時空的主人，雖然有些貪婪，却也是一種多麽豪邁的氣概！

殷芸也繼承了《世説》的格調，著力展示人物的風神，但又和《世説》表現出不同的特點。《世説》裏的人物是多樣化的，而殷芸則著重選取那些具有傳奇性的場景，表現出來的主要是一種剛健瀟灑、雄渾雅重的風格。

第17條寫曹操，在《世説》裏是“假譎”，而在這裏看到一代梟雄。現實世界裏的人，本是大自然的創造物，也就具有大自然的爽朗風神，他利用《世説》裏寫人的自然意象，表達了一種“天人合一”的韻味。第24條：“會稽王來，軒軒如朝霞舉。”第

70條："李元禮謖謖如勁松下風。"第136條："裴令公目王安豐，眼爛爛如岩下電。"這裏固然有魏晉以來人物品評風氣的延續，但却不僅是一種客觀的記録，而從作品的整體傾嚮性中，表現出了自由發展的人的風神才情，充滿著一種自信。

這兩個方面的特點，使《殷芸小說》的多數作品與志怪明顯地區别開來，李劍國著《唐前志怪小說史》不收此書，就是把它作爲非志怪小說看待的。

《殷芸小說》的體例，記事與記言兼行，以人爲綱，是史書筆法。但到後半部分，也從《幽明録》等書中選取了一些狐鬼傳說，這就又近於志怪。第159、160條記載"素秉無鬼論"的阮瞻、宋岱被鬼嚇死，説明殷芸還是相信有鬼的。作爲一部"史之遺"而大寫人間以外事，應和當時風氣有關。梁武帝本人可稱極端的佞佛者，殷芸奉命而作《小說》，至少不會違逆梁武之志。書中涉及佛教者有二條。第27條："佛經以爲祛治神明，則聖人可致。簡文曰：'不知便可登峰造極否？然陶冶之功，故不可輕。'"第104條："中華佛法，雖始於漢明帝，然經偈故是胡音。陳思王登漁山，臨東阿，聞岩岫有誦經聲，清婉遒亮，遠谷流響，肅然有靈氣，不覺斂襟祇敬，便有終焉之志。諸曹解音，以爲妙唱之極，即善則之，今梵唄皆植依擬所造也。植亡，乃葬此土。"前一則是理性認識，表明了對佛教的容納態度。後一則是感性認識，富有仙靈之氣，從事物探源的角度叙述了一個饒有詩意的故事。唐代詩僧齊己在山中遇到了"大耳仙人滿頷鬚，醉倚

長松一聲嘯”①，不知曹植又遇到了什麽？在志怪小説裏，遇佛見仙的情節，正是一個重要的母題。從對佛教理性的認同，到對佛教境界的嚮往，到對佛教虛構叙事精神的無意識接受，就使小説創作逐漸偏離中國傳統史學的尚實、尚簡的精神，更加富於奇麗斑斕的虛構叙事色彩，崇尚的是基於對傳統歷史的反叛而表現出來的幽默和諷喻精神。

書中曾6次引到的《沖波傳》，也就是一部這樣的孔聖人外傳。第44條：

孔子嘗游於山，使子路取水，逢虎於水所，與共戰，攬尾得之，内懷中；取水還，問孔子曰：“上士殺虎如之何?”子曰：“上士殺虎持虎頭。”又問曰：“中士殺虎如之何?”子曰：“中士殺虎持虎耳。”又問：“下士殺虎如之何?”子曰：“下士殺虎捉虎尾。”子路出尾弃之。因恚孔子曰：“夫子知水所有虎，使我取水，是欲死我。”乃懷石盤，欲中孔子。又問：“上士殺人如之何?”子曰：“上士殺人使筆端。”又問：“中士殺人如之何?”子曰：“中士殺人用舌端。”又問：“下士殺人如之何?”子曰：“下士殺人懷石盤。”子路出而弃之，於是心服。

用這種語調叙述出來的這種事件，仿佛民間傳説裏的智者阿凡提，當然不是儒家經典可以印證的聖人古史，其出於虛構當無疑義。從當代叙事學的觀點來看，這樣的段落，已經是由事件連

① 齊己：《寄南嶽白蓮道士能於長嘯》，見《全唐詩》卷八四七《齊己》十，9586頁。

綴而成的故事了，即“一個故事至少必須包括兩個事件，這些事件構成一個序列，這個序列必須具有某種可續性”①。《沖波傳》裏的這些短章，都已經超越了《世説新語》裏那樣的重在人物風神意蘊的單獨事件展示，而具備了許多民間故事的敘事功能結構，是小説情節的雛形。

至此，可以看到，《殷芸小説》已經表現出具有前小説發展史意義的對於“説”體的突破。

漢魏以來，“説”是一種文體。在《殷芸小説》中，《世説》入選篇數第一，表現出殷芸明顯的偏好。《世説》的性質，袁褧《世説新語序目》稱：“晉人樂曠，多奇情，故其言語文章，别是一色。”② 後人將這類作品通稱作軼事小説。侯忠義説：“軼事小説重點采寫了名人士大夫等人物的言行，從多方面描寫了人物的片斷”，也有“專記歷史瑣聞遺事的作品”，但在魏晉以來，“記人物言行，特别是記人物之間‘應對之辭’的作品，成就突出，成爲軼事小説的主要組成部分。”③ 説明在其内部，有記言與記事的兩類，《史通·雜述》即有“瑣言”與“逸事”之分，而《世説》、《語林》等皆屬瑣言。如《語林》，《續晉陽秋》就説是“漢魏以來迄於今時言語應對之可稱者”。

殷芸對以《世説》爲標準的這種瑣言格局進行了突破。第一是“説”的形式的多樣化。記言、記事和記地三種文體並行，這就將瑣言、别傳和地志三者熔爲一爐。第二是“説”的題材的多

---

① 羅鋼：《敘事學導論》，76 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

② 劉義慶：《世説新語》，序目，一頁，思賢講舍刻本，清光緒十七年，上海：上海古籍出版社影印本，1982 年。

③ 侯忠義：《漢魏六朝小説史》，114 頁，瀋陽：春風文藝出版社，1989 年。

樣化。既有軼事化的人間事，也有志怪化的非人間事，表現了將歷史與非歷史的内容共同融鑄爲小説的傾嚮。第三是叙事方式的多樣化。既有《世説新語》的白描和對自然意象的運用，有《沖波傳》的民間故事式的渲染和複遝，有鬼谷先生與蘇秦、張儀書和張良與商山四皓書這樣帶一定駢偶色彩的文人文獻，也有地志和早期志怪的陳述式語體等。可以説，《殷芸小説》已經突破了志人或志怪的單一模式，而具有較强的綜合性，這正是"小説"的文體要求。

從《殷芸小説》的綜合性可以進一步從文學發展史的角度看到它的意義。

在《漢志》中，小説是雜説。到了《隋志》，小説分别被置於雜傳和小説兩大板塊：雜傳屬史，包括"鬼物奇怪之事"與"虚誕怪妄之説"①；小説屬子，是"街説巷語之説"②。兩者是有明確分工的，如《搜神記》與《世説新語》，内容就絶不至於相混同。《殷芸小説》雖然仍屬"説"之一種，但其呈現出來的面目，却既不全同於《世説》之現實，也不同於《搜神》之怪誕，這就有了雜傳與小説兩方面的效應。以雜傳的神異改造小説而有了虚構意識，同時也不能否認它的基本動機還衹不過是野史，是以歷史的徵實爲現實基礎的，這就在虚虚實實、真真假假中可以無限虚構、有限誇張，既表現著非現實生活的虚構幻想，也表現著現實生活的本質展示，使"虚構叙事作品"的特性在"小説"文體中開始萌芽。此外，《殷芸小説》的虚實結合，也是唐初小

① 《隋書》卷三十三《經籍志》二，982頁。
② 《隋書》卷三十四《經籍志》三，1012頁。

說“入侵”史書的先導。

在唐前小說發展史上，《殷芸小說》是時間較晚的作品，它產生於志人和志怪兩大部類都已經高度發達之後，大量地吸收了現有成果。在它之後的陳、隋兩代，小說的數量並不見少，但已基本上没有多少重要作品了。《殷芸小說》可以說是對漢魏六朝小說的一個具有明顯傾嚮性的總結性成果，在這裏表現了對小說未來發展的看法，即突破了前代單一小說觀念的志人和志怪相結合、虛構與實録相結合、歷史與小說相結合。在這個意義上，《殷芸小說》是唐前小說觀念發展的重要一環，是從總結六朝到開創唐代小說興起的新格局之間的那個過渡的前期準備。

第三節　段成式《酉陽雜俎》之“小說”

在殷芸之後的三個世紀裏，幾乎都没有再度出現肯以“小說”自稱的雜俎性志怪作品集。直到《酉陽雜俎》的出現，段成式公然以“志怪小說”自稱，纔呈現出一個新的局面。

唐人對“小說”的稱呼，並不熱衷，今天所激賞的唐傳奇，他們寧願以“傳”以“記”名之，或者特别標出其“雜”的特點而稱爲“雜傳記”，唐傳奇的重要作品，幾乎都没有以“小說”而稱的。這無疑暗示著一個消息，即從六朝以來的小說形式，並不爲唐人所認可。因爲按唐人的標準，六朝小說並不那麽“小說化”。同時，由於劉知幾對小說的史化定位，也使小說日益失去其文學性而喪失了一般的大衆讀者，這也使得唐人對“小說”一詞略有忌諱，要把它排除在文學的領域之外。

在李肇步劉餗後塵將小說進一步“擬史化”之後（見下章詳

論），“小説”實際上已大有被“文”壇開除“壇籍”之勢。但就在這樣一種氛圍中，段成式却在自己的作品中明目張膽地高揚“小説”的旗幟，必定有其獨特的意義。

李肇於文宗大和初（827 年）撰成《國史補》，二十餘年之後的宣宗大中年間（847 年至 859 年），段成式完成了《酉陽雜俎》，其自序曰：

夫《易》象一車之言，近於怪也；《詩》人南箕之興，近乎戲也。固服縫掖者肆筆之餘，及怪及戲，無侵於儒。無若詩書之味大羹，史為折俎，子為醯醢也。炙鴞羞鼈，豈容下箸乎？固役而不耻者，抑志怪小説之書也。成式學落詞曼，未嘗覃思，無崔駰真龍之嘆，有孔璋畫虎之譏。飽食之暇，偶録記憶，號《酉陽雜俎》，凡三十篇，為二十卷，不以此間録味也。

段成式之論，已與李肇將小説歷史化大不相同。二者相比，段氏極明顯地表現出兩個傾嚮，一是反史書化，二是復近古化。

先説反史書化。史書是嚴肅的，是對客觀事實的真實而簡明的記録。但段成式一開篇就説《易》中有“怪”、《詩》中有“戲”，並且認爲怪與戲並不與儒家之義相衝突，這就把怪與戲也提高到文學正統的地位上來。當然，二者也還是有區别的，史是可用於軍國大事、邦交友好的正餐，怪與戲則不過是餐餘的調料。二者雖然可以歸於一以貫之的同一個系列，但段成式却並不同意劉知幾把小説歸屬於史的作法，他認爲小説屬於子的範疇。雖然這也不過是老生常談，但在劉知幾、劉餗、李肇一以貫之要將小説史書化的背景下，又不能不説是以復古爲創新的了。

再説復近古化。爲什麼要特地説是“近古”？這是因爲，我認爲《漢志》將小説歸於諸子與段成式的“子爲醯醢”是有區别的。班固歸納小説，不過是因爲小説其道既小、其文又雜而不便歸類，所以“小説家”並無統一的文體標準。段成式明確以怪、戲爲小説的特點，並在中國小説史上率先用了“志怪小説”一詞以概括小説特徵，則小説就有了在題材、語體、風格諸方面獲得文體標準的可能。而這些特徵是在六朝而不是在秦漢時期開始形成並一直沿襲到唐代中葉的《廣異記》等作品中。换句話説，段成式的復古，並不是真正的復古，至少是在叙事的主體觀念上，他已與六朝有了重大區别。

干寶既爲“良史”而著《搜神記》，遂有兩種本來互相衝突的觀念的奇特融合。一方面，他有執著的史家意識，要對人間時事作真實客觀不偏不頗的忠實記録；一方面，他又對世上的種種偶然與怪異現象深信不疑，並導致他以宗教狂熱般的虔誠要“發明神道之不誣”。是“良史”，又是“鬼之董狐”，形成了入世正統與出世異質的奇特結合，從叙事的角度説，就是紀實與虚構的奇特結合，追求著一種虚構事件的表象的“真實”而事實上反映的却是實質的虚構。其後，劉義慶、王琰、顔之推等一批在政治和文學上都有崇高威望的人，先後進入小説的領域，以虔誠的求實精神，完成了事實上的虚構作品。

但在段成式的自序裏，却看到的是另一番景象。葉公好龍、孔璋畫虎，早就被公認爲虚構的寓言。段成式完成了他的作品，早就預料到人們會將其當作虚構作品來看，而不必認爲這是子史的實録。則可以説，段成式已經將自覺的主體的虚構精神，當作小説叙事的文體特性，這是一種在拋弃了六朝至唐初的宗教虔誠

與唐初至中唐的史化小說觀念之後，對小說本體的一種極具重要意義的確認，是小說真正從文學角度走嚮成熟的理論標誌。

綜上所述，段成式的反史書化，實際上是對當代文學小說蓬勃發展的確認；段成式的復近古化，則是以復古爲創新，和唐代的古文運動一樣，是在舊的大旗之下跳動著新的脈搏。

段成式的創作，當然也就有了若干具備唐人特色的新創點，是與唐人小說的大勢相適應的，集中表現爲他對“怪”有了新的界說。

在他那裏，“怪”並非祇是簡單的外在客觀存在，而是有了人們活潑跳脱的賞怪探奇的審美生命，這就是他從前代詩文評論中借鑒過來的“滋味説”。

李劍國説：“昔者柳子厚始以滋味論俳怪之文，成式命書曰《雜俎》，正承子厚之意。成式首倡‘志怪小説’一詞，以爲五經子史乃大羹折俎，味之正者，而志怪小説乃‘炙鴞羞鼈’，野味也。正人君子或對之不肯下箸，成式乃以爲自有佳味。味之爲何？奇也，異也，幻也，怪也。即李雲鵠所稱：‘無所不有，無所不異，使讀者忽而頤解，忽而髮衝，忽而目眩神駭，愕眙而不能禁。’《詩品》論詩，亦尚滋味，滋味者乃指詩歌之形象特徵，成式以論小説，亦欲達‘味之者無極，聞之者動心’之致。故云‘游息之暇，足爲鼓吹’（《諾皋記序》），‘使愁者一展眉頭’（《黥》），不主教化而宗娛心，與夫‘治身理家’之傳統小説觀歸趣全異。”①

根據這個邏輯，“怪”並非祇是稀罕物兒，“怪”要怪得有情

① 李劍國：《唐前志怪小説輯釋》，749頁，上海：上海古籍出版社，1986年。

趣，有味道，悅目爽口。更重要的還在於，他所擷取的事物，已遠遠不止是事物的原生形態，就像擺上盛宴的美食一樣，是經過高明的庖厨精心加工過的。這個加工的過程，就貫注著人的生命力量。世間一切，在他手中，都可以成爲美妙的藝術。

隨手可以拈來無數這樣的例子：

高祖少神勇，隋末，嘗以十二人破草賊號無端兒數萬。又龍門戰，盡一房箭，中八十人。

太宗虬鬚，嘗戲張弓挂矢，好用四羽大笴，長箭一扶，射洞門闔。

這兩條，不過是隨便翻開《酉陽雜俎》看到的開篇前集卷一“忠志”的最前面的兩條，並非筆者精心選擇的例子。然而，却在這中間不經意地看到了李淵父子神勇而成爲傳説的形象。和歷代正史精心塑造“真命天子”的手法全然不同，他並不著重於宣揚李淵父子的“天賦異禀”或者時有神助，他表現的不過是常人中的出類拔萃者。以少勝多，以弱勝强，乃是軍事史上重復過千千萬萬次的輝煌。虬鬚長箭，也不過是人中翹楚的武勇者形象，不再是帝王神人的獨特標記。

經過段成式審美心靈的加工，《酉陽雜俎》前、續兩集共三十卷的 1288 條文字，就和六朝的志怪與小説相比，有了質的差異，其表現在於兩點：

首先，從神怪傳説回到人間傳奇。世間的奇聞異事，不再是異於人類的遐荒博物，而是和人們的日常生活息息相關的，不過

是帶著一腔熱情高度誇張的人間傳説。

其二，從歷史記實走嚮文學虚構。董乃斌曾指出，唐傳奇文體獨立的標誌之一，是“政事紀要式嚮生活細節化的轉化”，在於“創造可以亂真的‘第二自然’”，而“創造‘第二自然’的關鍵在於作者想象虚構的意識和能力。”① 但他的虚構，又不盡然是編造，總是有著現實的影子，他不過是把那些歷史的梗概化作神奇的細節，是文學所允許的誇張和形容。

這樣，段成式的“志怪”，就有了一種濃濃的化不開的審美滋味，在作爲故事梗概的骨架中，充滿了穠豔的血與肥膩的肉。《壺史》是記道家事迹的，荆州盧山人“所論多奇怪，蓋神仙之流也”，這是幾個世紀以來人們司空見慣的題材，其叙事結構雖然也還是唐初《十二真君傳》“許真君”等的沿襲，但在小説所體現的審美内質上，段成式却寫出另一種風味，不是對神仙的企羡或頂禮膜拜，不是對上蒼宿命萬能的深信不疑或無能爲力，盧生衹不過是一個人間的智者，神仙不過是智者直覺超常能力的一個“志怪”的框架。盧生雲游天下，所經歷的不是神與魔之間的對立，也不是佛教因果報應的前世宿緣，而是人間性情的美醜展示。張某不聽盧生之言，以小争而興大忿，結果如盧生之言而蝕財；陸奇心存貪念，盧生使其受懲。這一系列故事的發生，又都是在一種幽默輕松的審美氣氛中完成的。面對不屬於自己的財物，他嚮陸奇説：“君用之必禍骨肉。骨肉與利，輕重君自度也。”這裏的道德觀念，其實就是中國傳統的義利美德。陸奇既

① 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，170 頁，182 頁，184 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

能改過，他就收回了懲罰。盧生在這裏既不是人見人怕的惡煞，也不是普度衆生式的神佛，他衹是有著和人間同樣的情趣與欲望的散仙，是以傳統道德原則游戲人間的智者。

楊義說："唐人的審美思維空間，既有内在的自由感，也有外在的開闊性。他們寫山海旅行、異域貢品、佛道幻術，都没有自慚形穢的壓迫感，而是以博大的胸襟兼融之，以之怡悦自我，並投射上自我的豪邁宏麗的心影。""外在思維空間的開闊和内在思維形式的自由，加上其對生命的詩人式的樂觀，已令人欣然飽覽了唐人神采。"① 他的這段話，是在《從〈酉陽雜俎〉到〈夷堅志〉》中專門針對段成式而言的，當然也是成熟時期唐人小說的文化品格。實際上，唐人小說經過對歷史紀實和宗教志怪的雙重揚弃，已經將小說的叙事發展到一個詩人式的"寫意化"的高度，就好像 20 世紀以來西方形形色色的某些現代派小說一樣，叙事進一步被抽象化了，不一定非要是對細節的詳細表達，可以在多種叙事手段的應用中傳達給人們叙事的魅力——徐岱在《小說形態學》的結論中，正是把這當成小說的根本特徵，他說："不僅在具體的審美文化中的確存在著'小說'作品，而且在抽象的概括裏，我們還是能够提取出一個大致適用的小說定義：所謂'小說'，也就是通過書面語而存在的，具有言語魅力的故事。"②

更爲重要的是，《酉陽雜俎》的創作，既没有史學也没有宗教的目的，它純粹就是一部文人審美心態發露於外的文學"小

① 楊義：《中國古典小說史論》，225 頁，226 頁，北京：人民出版社，1998 年。

② 徐岱：《小說形態學》，490 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

說”。《舊唐書》卷一六七《段文昌傳》附段成式傳說：“成式字柯古，以蔭入官，爲秘書省校書郎。研精苦學，秘閣書籍，披閱皆遍。累遷尚書郎。咸通初出爲江州刺史。解印，寓居襄陽，以閑放自適。家多書史，用以自娛，尤深於佛書。所著《酉陽雜俎》傳於時。”① 說到底，他衹是一個徹頭徹尾的知識分子，文人氣太足，仕途上没有飛黄騰達，倒是無論在哪裏都忘不了博覽群書。一生的審美的心靈體驗，積聚起來，就是《酉陽雜俎》。

關於這個書名，他自己没有解說。南宋嘉定七年周登“後序”說：“按唐史，成式世居青徐，齊褒公志玄四世孫，宰相文昌子也。文昌少客荆州，酉陽，荆之屬，成式豈嘗寓游於此耶？余聞方輿記云：昔秦人隱學於小酉山石穴中，有所藏書千卷。梁湘東王尤好聚書，故其賦曰：‘訪酉陽之遺典。’或者成式以所著書有異乎世俗，故取諸逸典之義以名之也。”

這就使段成式完全脱離了劉知幾的史化“小說”軌道，同時也脱離了宗教小說的軌道，雖然“尤好佛書”並專列《貝編》、《寺塔記》、《金剛經鳩異》三類 189 條專記佛事，他也和唐臨《冥報記·序》叙述的那個佛教小說傳統完全不同，其意並非在要“思以勸人”。

《酉陽雜俎》在後世的影響，和歷史、宗教兩類小說大爲不同。《通鑒》可以用劉餗《小說》來考異史實，《法苑珠林》可以引《冥報記》以證因果，而《酉陽雜俎》的影響，如周登“後序”所說，却在於“惟見諸家詩詞多引據其說”，這就完全是文學化、審美化的了，也就是小說化的小說而非史學化或宗教化的

① 《舊唐書》卷一百六十七《段文昌傳附段成式》，4369 頁。

小説了。

從殷芸《小説》到段成式的“志怪小説”《酉陽雜俎》，在小説的創作實踐領域，小説觀念經歷的是一個從雜家和史家再到小説家的過程。小説嚮著文學的審美深刻性演進，軌迹是明顯的。

在本章裏所論的這兩部“小説”，就分別代表了這個演進歷程中的兩個不同階段。

第一階段：殷芸代表的六朝“前小説”子史雜俎階段。

承《漢書·藝文志》而下，小説並無明確的文體特徵，是一個屬於叙事領域的雜合性大文類，除了以“小道”而與“大達”相對應外，大有一種收容隊、大雜膾的味道。

第二階段：段成式代表的唐代後期小説文體成熟階段。

子書的明理特性、史學的徵實要求，和小説的虛構特徵都是不可能完善統一的，創作實踐已經顯示，子、史化小説的路子衹能愈走愈窄。在六朝以來宗教小説的一度繁榮中，人們從審美（而不是從信仰）角度得到關於叙事的自由虛構的借鑒，小説歸依於文學，在審美的心靈中找到自身的位置。這種審美的、可以自由虛構的叙事態度，就標誌著中國小説成熟期的到來。前人以唐代爲中國小説的成熟期或中國古典小説文體獨立的標誌，正是依據這樣的事實來作出結論的。

再回到《酉陽雜俎》，還注意到它常常有淡化故事情節叙事的傾嚮，這固然是和作者自由閑適的創作態度有關，却也是他有意的重視“滋味”的審美風格的表現。比起情節來，他更加重視情趣，是以對叙事的主體的審美心態貫穿始終，而不是由對故事的關注佔據核心地位。這使得《酉陽雜俎》不像後來的演義小説那樣始終注重故事的情節性，它幾乎可以完全包羅了胡應麟在

《少室山房筆叢·九流緒論下》中所總結的志怪、傳奇、雜録、叢談、辨訂、箴規全部六大小説類型。它雖然題材駁雜，但由於作者“閑放自適”和“用以自娱”的審美心態，它又與文史雜俎的博物志怪類小説大有區别。

姑以段成式“尤深於佛書”而在《酉陽雜俎》中大述佛事而論，即可見出其審美心態的特異性質。有唐一代，佛教小説多矣，然而無論作爲居士之唐臨的《冥報記》，還是作爲僧人之釋道信的《釋門自鏡録》等，都有濃厚的宗教信仰色彩。但在段成式這裏，信仰的色彩就漸隱於幕後了，看到的是對宗教大千世界的審美驚嘆，看到的是對個人意緒興致的情感排遣。《貝編》首章説：“釋門三界二十八天、四洲至華嚴藏世界、八寒八熱地獄等，法自三身、五位、四果、七支至十八界、三十七道品等，入釋者率能言之。今不復具，録其事尤異者。”著眼在一個“奇”字，雖然全卷 79 篇衹有 10 餘篇是在叙述故事，但在他對佛教想象世界的縱横馳騁中，那些看似静態的博物傳説，却都是小説想象虚構的良好素材。比如，“色界天下石，經十萬八千三百八十三年，方至地”，“三大城，大者三億五十萬三千五百五十六聚落”這樣的時空誇張，就與當代武俠小説家古龍用“九萬八千六百八十七滴”魔血滴成的一隻《血鸚鵡》相似，古龍正是用這種具有佛教色彩的時空想象，凝成了他在《驚魂六記》系列小説裏製造的詭異氣氛，這種氣氛絶不是哲學的而是審美的，不是宗教的而是小説的。不僅如此，在段成式筆下，就是寫那種極具現實色彩的《寺塔記》，也是身歷佛境却並未超越生死，想起的是“於故簡中睹與二亡友游寺，瀝血淚交，當時造適樂事，邈不可追”的人間情懷。

故事是小説叙事中極爲重要的因素，但故事並不等同於小説。徐岱在指出"小説本體形態並不是説什麽故事，而是如何説故事"之後説："從中國小説的歷史發展過程來看，從民間故事到小説，同樣存在一個由重説'故事'到重'説'故事這樣一種轉變。"① 段成式和前代不同的就在於，他真正感興趣的，並不是對《酉陽雜俎》裏那些事實本身的展示，而是對這些真實進行玩味。那麽，在他的筆下，就既可以品賞一個静態事實（這些事實既以奇、怪爲特色，本身也就可以包含著故事展開的可能），也可以嚼味一個動態事件。從小説發展的歷時過程來看，《酉陽雜俎》當然衹是小説發生學中的初級産品，但它以審美心態貫穿故事鏈的創作方式，它具有自身的獨特魅力，具有某種創作方法上的超前性。

但是，也要指出，從另一個方面看，《酉陽雜俎》的超前，也導致了這個"先覺者"的不幸。在中西小説的發生發展中，都有一個極爲重視故事情節的漫長時期，並由故事性形成了小説的極大繁榮，這時，小説更多地承擔著社會功能而非審美功能。唐代小説之後的若干世紀，話本、演義小説的繁榮，都極爲重視故事建構對讀者的作用。段成式所追求的小説審美意境，雖然也是唐傳奇的審美追求，但他淡化故事的傾嚮，却與唐傳奇的主體"雜傳記"分道揚鑣了。這，無情地宣告了自漢魏以來就作爲一個文類概念的"小説"走到了盡頭，小説成爲一個講故事的文類，而變文、俗講的興起，則進一步把這個傾嚮擴大了，並在以市民階層爲主的小説欣賞者群體中，文人的審美情趣在對故事的

① 徐岱：《小説形態學》，28 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

外部追求中並未得到發展，甚至反而淡化了。直到明清文人小説的興起，纔從審美價值的粗野重新回到審美價值的精深，也就是從民間話本形態的故事回到小説。其間的區别，最明顯的外部特徵，正如波斯彼洛夫所説："民間故事是口頭作品，而小説是書面作品。"① 唐代以前，儘管存在著大量的書面記載，但那些作品的本質還衹是故事；唐代以來，文人以高度的激情參與創作，這纔產生了具有高度審美價值的小説。

在這樣一個歷時過程中，段成式的《酉陽雜俎》，就不衹是對於故事鏈的傳承，而具有小説之文體發生學的價值。

① 波斯彼洛夫：《文學原理》，306頁，北京：三聯書店，1985年。

第四章　從劉餗到高彥休：論唐代“史化小説”的形成和發展

如果説從殷芸《小説》到段成式《酉陽雜俎》代表了在文學這條綫上“小説”觀念的發展，那麽，在唐代尤其是唐代中葉以後，顯然還有另外一條綫存在，這就是基於歷史學的“小説”觀念。因此，本章打破了從殷芸到段成式的時間順序，集中論述另一種小説觀念，這就是“史化小説”。

第一節　關於“史化小説”概念的提出

由劉知幾在《史通》中對小説文體規範所作的“歷史化”理論努力，以及其子劉餗在《隋唐嘉話》(《小説》)中的創作嘗試，造就了唐代“小説”另一個方面的奇觀，在有唐一代，可以看到一條十分明顯的“史化小説”的發展綫索，而約玄宗天寶時劉餗的《隋唐嘉話》、憲宗元和時闕名的《大唐傳載》、文宗太和時李肇的《唐國史補》、僖宗中和時高彥休的《唐闕史》，都幾乎不約而同地在序言裏提到“小説”，成爲這一條彩綫上的四顆珍珠。其後數十年，五代北宋初孫光憲的《北夢瑣言》，則出現了試圖將故事性的文學小説與紀實性的“史化小説”二者相調和的傾

嚮。

那麽，甚麽是“史化小説”呢？在歷代目録學中，小説本屬子部，但劉知幾從歷史學家的立場出發，提出“偏記小説”概念，將其歸於史部，其後經過一些作品的創作實踐，逐漸形成了一個基於補正史之不足的小説體系，這就是“史化小説”。

史化小説不同於歷史小説。按辭書的解釋，歷史小説是“小説的一類，有長篇和短篇。它通過描寫歷史人物和事件再現一定歷史時期的生活面貌和歷史發展的趨勢，可以容許適當的虛構所描寫的主要人物和主要事件必須有歷史根據。”① 從根本特徵來看，歷史小説允許虛構（有意的虛構），但必須以真實的歷史人物或事件爲題材，在大的情節綫索上是真實的。而史化小説則一般不允許虛構，“要其可據者，實十之六七”，因而“多爲史所采用”②，這些作者，也常常被歷代評論家稱作“良史”。在這個意義上，無論從作者的創作動機或是作品的傳播效果來看，都主要地是屬於歷史文獻的。但是，在這些作品的作者自序中，他們又往往自稱爲“小説”，因此，也就不能否認這些作品的“小説”屬性。衹是，此“小説”還和彼“小説”有相當的區别，在這一章裏，我就將著重論述這類小説的特點。正是由於這些特點，使得不僅僅是唐代的傳奇志怪無意於使用“小説”這個稱呼（衹有段成式的《酉陽雜俎》是個例外，論述見前），而“小説”所指的範圍也遠遠廣於人們今天所理解的文學小説，而同時有既與文學相聯繫又與歷史相區别的“史化小説”。

---

① 《辭海（1979 年版）縮印本》，147 頁，上海：上海辭書出版社，1980 年。

② 《大唐傳載》提要，頁二，頁一，見《四庫全書》子部十二小説家類一雜事之屬。中華書局 1965 年影印浙江杭州本《四庫全書總目》無“要其可據者”二句。

“史化小說”一方面是史，有歷史的紀實求真的特點；另一方面，它也還是“小說”，又同時具備某些文學的審美心態，追求區别於板著面孔的歷史流水賬的趣味性。

“史化小說”在唐代中後期，幾乎形成了一條完整的綫索。順著這條綫索探尋下去，還可以看到文學趣味進一步浸潤進入歷史趣味，最終出現將二者融會的趨嚮。

“史化小說”應該説衹是唐代的一個特殊現象。到了小說大發展的白話小說時代，人們對虚實關係已經十分了然，“史化小說”也就變成了“歷史小說”。如像以“七實三虚”來評説《三國》，而《水滸》、《西游》甚至《金瓶梅》這些明顯不是歷史小說的作品，也必定要加上一個明確的時代背景，而這個時代又幾乎都是歷史而不是現實的，但背景却衹是背景，真正精彩的東西恰恰是在歷史之外，《三國》的“三虚”，顯然就都是比“七實”更具感染力的畫龍點睛之筆。

從這個角度説，中國小說的發展，始終有一段與歷史扯不開的淵源，則探討“史化小說”，從中國小說之文體興起那一刻開始追索其歷史源頭，應該是有不小的意義和價值吧。

第二節　從劉餗到李肇：《隋唐嘉話》、《唐國史補》之“小說”

劉餗是劉知幾的二兒子，事迹在兩《唐書》有載，但都極爲簡略，附見於劉知幾傳之後。《舊唐書》卷一百二：“右補闕，集賢殿學士、修國史。著《史例》三卷、《傳記》三卷、《樂府古題

解》一卷。"① 《新唐書》卷一百三十二："字鼎卿。天寶初，歷集賢院學士，兼知史官。終右補闕。父子三人更莅史官，著《史例》，頗有法。"② 可見，家風承傳，他和父親一樣，也是以史學家的身份"知名於時"的，但他對文學也有一些興趣，使他在修史之餘，肯花力氣進行筆記小説的創作。

劉餗的《小説》，兩唐書均未記載，到《宋史·藝文志》纔有了著録。據程毅中考證："似乎劉餗曾有三種以上史料筆記，但仔細比較一下，就可以發現，所謂《國朝傳記》、《國史異纂》、《小説》的佚文，絶大多數都見於今本《隋唐嘉話》。""大致可以認爲，今本《隋唐嘉話》，實即《傳記》（亦即《國史異纂》）及《小説》的異名。但在宋代却有四種書名並行，不但書目中重見迭出，而且類書、叢書裏也兼收併蓄。"③ 《太平御覽》和《資治通鑒考異》就引作《小説》，《詩話總龜》則引作《小説舊聞》。

《隋唐嘉話》自序稱：

述曰：余自髫丱之年，便多聞往説，不足備之大典，故繫之小説之末。昔漢文不敢更先帝約束而天下理康，若高宗拒乳母之言，近之矣。曹參擇吏必於長者，懼其文害。觀焉馬周上事，與曹參異乎？許高陽謂死命為不能，非所言也。釋教推報應之理，余嘗存而不論。若解奉先之事，何其明著。友人天水趙良玉睹而

① 《舊唐書》卷一百二《劉子玄傳》，3174 頁。

② 《新唐書》卷一百三十二《劉子玄傳》，4523 頁。

③ 程毅中：《隋唐嘉話點校説明》，卷首 4－5 頁，見《隋唐嘉話·朝野僉載》合訂本，北京：中華書局，1979 年。

告余，故書以記異①。

在這篇序裏，有幾點值得注意：第一，以"往説"爲小説，屬於史的範疇；第二，"不足備之大典"，是小道之小説；第三，對"釋教推報應之理""存而不論"，含有拒斥佛教小説的意思；第四，小説的審美特性是"記異"。

以小説爲史餘、小道，是老生常談，不足爲奇。他提到佛教的報應，是唐初以來佛教小説興盛的反映，當時人們已將佛教的報應故事認同爲"小説"。

劉餗接著所舉的幾個例子，都分别見於《小説》書中所叙，表明他兩方面的態度。作爲正格，他是以歷史的實録和褒貶精神來寫小説，要反映大唐君臣的嘉言美行；作爲偏格，也不免可以有一點奇談怪事，因爲那也是有人親眼"睹而告余"的，雖然不合生活常理，但仍是實録，保存這些，表達的是一種對良史精神的忠誠。從劉餗《小説》的具體作品可以看到，他的創作已經和同時代其他類型小説的長篇化、幻設化、曲折化發展趨嚮明顯不同。

其一，篇幅大多短小。

《小説》全書三卷 174 條，100 字以下的就有 142 條，200 字以上的僅 8 條，最長的亦僅 300 餘字。崇尚簡約，正是乃父劉知幾在《史通》裏提出的史學語言運用原則，也正是子史小説"短書小言"的格局，與此相應，他的叙事原則也主要是概要式的，

① 劉餗撰，程毅中點校：《隋唐嘉話》，1 頁，見《隋唐嘉話·朝野僉載》合訂本，北京：中華書局，1979 年。

這就與文學小説相要求的細節描寫相排斥，是一種完全史書化的敘事格調。

其二，"國史"格局。

全書的主體部分是王公名臣的"正史型"事迹，以時間爲經、人物爲緯的編排順序，也是正史的一貫作法，創作宗旨在於治道。他對教化精神的强調達到極峰，完全與"小説"的娱樂功能了不相涉，即使偶爾有一條語怪記異如"解奉先"，也迫不及待地在自序中特别加以注明，把責任一股腦兒推到别人身上，生怕自己與非史學精神沾了邊。同時書中也記載了一些掌故典實，是以文獻保存文化之意。如果用《史通》的十種小説分類來匡範的話，這應該屬於逸事類。

其三，單一情節，静態場景。

全書條目衆多，但往往一條僅記一事，事與事間並無因果聯屬，全書作爲一個整體來看，也許可以説是一部名臣言行録，却也絶對是一個非故事性的連續系統，形不成情節，缺乏故事情節應有的曲折波瀾和因果聯繫，更缺乏貫注於作品中的表現人類生活本質的創作主體性，是以客觀記録的方式作出的原始素材的歷史記録。

從這些特點來看，可以得出結論，《隋唐嘉話》或《小説》是一部明顯的"史化小説"。

如果説在玄宗時期，劉餗還是把小説當作入不得廳堂的"末"事；那麽，到了文宗時期，李肇就企圖將小説的史學地位大大抬高。他大約在文宗太和初（827 年）作《唐國史補》序稱：

《公羊傳》曰：“所見異辭，所聞異辭。”未有不因見聞而備故實者。昔劉餗集小説，涉南北朝至開元，著為《傳記》。予自開元至長慶撰《國史補》，慮史氏或闕則補之意，續《傳記》而有所不為。言報應，敘鬼神，徵夢卜，近帷箔，悉去之；紀事實，探物理，辨疑惑，示勸戒，采風俗，助談笑，則書之。[①]

他在這篇序中，明確説《國史補》是劉餗《傳記》（即《小説》）的續書，但在體例上更加純粹。通觀《國史補》全書，雖然内容仍然駁雜，記言、叙事、評論、典章、博物、地志兼收，但已經堅定地執行著史家的徵實、尚簡精神，全書無一虛構者，無一長篇者。劉餗雖然也是史家，但他對怪異還是“存而不論”，李肇則乾脆一概摒絶了。所以，在宋代以來的史志目録中，兩書雖有承續關係，却被歸入了不同的類别。《隋唐嘉話》（或《小説》）在《宋志》、《直齋書録解題》、《文獻通考》中均歸入小説家類；而《國史補》在《新唐志》、《郡齋讀書志》、《直齋書録解題》中均入史部雜史類，《宋志》歸入傳記類，到了《四庫全書總目》纔開始被算作小説，入子部小説家類雜事之屬，今人小説目録如袁行霈、侯忠義《中國文言小説書目》及程毅中《古小説簡目》，都對《國史補》作了收録。這説明史家小説的觀念在整個中國文學史上根深蒂固，小説在許多時候仍然是按劉知幾的説法而被作爲史之附庸的。

從劉餗到李肇，在小説理論方面，繼續發揚並强化著劉知幾

① 李肇：《唐國史補》，1 頁，見《唐國史補·因話録》合訂本，上海：上海古籍出版社，1983 年。

的擬史批評。如《國史補》卷下中的兩條：

沈既濟撰《枕中記》，莊生寓言之類。韓愈撰《毛穎傳》，其文尤高，不下史遷。二篇真良史才也①。

近代有造謗而著書，鷄眼、苗登二文。有傳蟻穴而稱者，李公佐南柯太守。有樂妓而工篇什者，成都薛濤。有家僮而善章句者，郭氏奴。皆文之妖也②。

在這兩則例子中，前一則以史學文體規範小説，後一則以史學内容否定小説。如果説金聖嘆的擬史批評，是“在史貴於文的文化價值系統中給小説以相當崇高的地位，是對傳統文學價值觀的極大挑戰”③，那麼李肇的擬史批評就是在史貴於文的文化價值系統中，以史學的大文體主義取消小説的獨立地位，是對傳統史學及文學價值觀的頑固維護。

不過，這種擬史批評下的小説觀，還是和六朝小説觀有了很大的不同，那就是對瑣言小説觀念的突破。如果説殷芸《小説》還衹是把别傳和瑣言二者結合起來，唐人就已經是以傳記爲主而僅以瑣言爲輔了。這種變化的實質，是把小説從子書的地位推嚮史書，雖然以後歷代目録史志仍然將小説家類歸入子部，但史書在小説發展的内部却有著比諸子更大的推動力量，形成了中國小

① 李肇：《唐國史補》，55 頁，見《唐國史補·因話録》合訂本，上海：上海古籍出版社，1983 年。
② 同上。
③ 楊義：《中國古典小説史論》，20－21 頁，北京：人民出版社，1998 年。

説的基本特色之一。

從劉餗到李肇，還代表了唐代前期小説的文體過渡階段。

大亂之後，右文盛事，唐初大興修史之風，出現了以史學爲歸依的叙事傾嚮，在修史實踐中，叙事水平得到提高，出現了《史通》這樣的對史學叙事進行規範總結的經典之作。在以史書爲核心的叙事氛圍中，小説理所當然地被納入了史學的範疇，並在小説史上第一次有了從創作實踐的角度進行的較爲系統的理論總結。雖然小説被作爲史的附庸，但它畢竟在高度發達的史學叙事氛圍中得到了提高。小説專屬於史，是對小説的專門化要求，這比起過去子史雜俎的過於寬泛的範圍，是小説文體的進化。

這就是劉餗、李肇及其“史化小説”的重要意義。

第三節　《大唐傳載》與《唐闕史》之“史化小説”

在唐代後期出現的“小説”語詞用例中，“史化小説”觀念得到了繼承，先有無名氏在記唐初至憲宗元和（806 年至 820 年）中雜事的《大唐傳載》“序”中自稱爲“小説”，後有高彦休於唐朝末年僖宗中和四年（884 年）四月撰成《唐闕史》“自序”，回顧了中唐以來的“小説”歷程。這兩部書，都是有極濃重的史學成分的，但歷代人們仍將其作爲“小説”，但也有將其列入史部的。

《大唐傳載》（一作《傳載》）：《新唐書·藝文志》雜史類著録《傳載》一卷。《宋史·藝文志》小説類著録《傳載》。《四庫全書》列入小説家類雜事之屬。

《唐闕史》(一作《闕史》):《新唐書·藝文志》及《宋史·藝文志》皆入小説類著録,《四庫全書》入小説家類異聞之屬,但《崇文總目》、《通志略》、《遂初堂書目》都將其列入了雜史類。

歷代史志書目的著録情況,説明這樣一類小説,本來就是既可入“子”(文)亦可入“史”的。

《大唐傳載》序:

書云:不有博弈者乎,猶賢乎已。斯聖人疾夫飽食而怠惰之深也。又曰:吾不試故藝試用也。夫藝者不獨總多能,第以其無用於代,而窮愁時有所述耳。八年夏,南行極嶺嶠,暇日瀧舟,傳其所聞而載之。故曰:傳載雖小説,或有可觀,覽之而喁而笑焉①。

《四庫提要》曰:“所録唐公卿事迹,言論頗詳,多爲史所采用,間及於詼諧談謔,及朝瑣事,亦往往與他説部相出入。”《大唐傳載》雖列於子部,其實頗有史的風格,故《四庫提要》稱其“要其可據者,實十之六七云”(這兩句不見於《四庫全書總目》),其紀實的史書格調,已經超過虚構的小説格調了。

按《四庫全書》本《大唐傳載》,共117條,都有較明顯的雜史筆記特點,與《隋唐嘉話》相似。篇幅皆極短小,最長的條目也不超過200字,且大部分均在100字以内。體例上多數以人爲綱,例皆名臣大僚;其次是典章制度;還有一些是地志風物。像這些作品,事實上都是不大可能來展開曲折的故事情節、塑造

① 闕名:《大唐傳載序》,四庫全書·子部十二·小説家類一·雜事之屬。

豐滿的人物形象的，因此，其所謂“小說”性，便衹能體現在作者對趣味的追求上。

作者在自序中稱其爲“而窮愁時有所述耳”，這就使他的作品首先具備了創作者一定的主體性。既是“南行極嶺嶠”在那樣一種雄奇壯偉的天地奇觀面前而帶有了“南方文學”的審美質素，又是“暇日瀧舟”而擁有一個平靜、閑適、安寧的心境來進行相對自由的審美創造，所以，作者就可以對他的讀者們宣稱，這部書，是可以拿來私心密語以供個人賞觀的（而喁），是可以拿來諧笑品玩以供個人娛悦的（而笑）。

書中有以審美心態而極人物風神之致者，仿佛《世説新語》時代的佳人佳語。如：

> 顔太師魯公刻名於石，或置之高山之上，或沉之大洲之底，而云：“安知不陵谷之變耶？”①

對於糅每件事之原始巫術傳説與佛道宗教等等的志怪，作者也時時有一點點的好奇心理，在書中作了數量並不算多但却頗有些趣味的表現。下面這一條，就是取之佛教的：

> 五臺山北臺下有青龍池，約二畝，已來佛經云禁五百毒龍之所。每至盛午，昏霧暫開，比丘及净行居士，方可一觀。比丘尼及女子近，即雷電風雨，當時大作，如近池，必為毒氣所吸，遂

① 《大唐傳載》，頁八，四庫全書本。

巡而没①。

不知是作者重男輕女，還是這條毒龍好色，這條記載，多多少少有了一些新奇的神異性。但作者却止於對外部事實的展示，缺乏具體的人物行動和典型環境描寫，使這個故事僅僅停留在六朝的水平。而當時的唐人，早已創作出了許多輝煌燦爛的小説篇章。究其原因，還在於作者的觀念是“史化”的，他的叙述筆觸，在於展示一個事實，而没有義務去“表現”這個事實内部的生動性。在這個意義上，可以説作者浪費了這樣一個大好題材。

因爲作品的最終旨歸在於歷史，所以最終作者表現的主體性，也就主要不是作爲“個人主義”（西方文藝理論家們把這一點作爲近代小説最重要的内質之一）的主體性，而是作爲具有傳統道德倫理文化色彩的人類主體：

李相國忠公貞元十九年為饒州刺史。先是郡城之東，四牧故府，廢者七稔。公莅止後，命啓鑰而居之。郡吏以語怪堅請。公曰：“神實正直，正直則神避。妖不勝德，失德則妖興，居之在人。”②

如果非要發掘其中的深意，那一定是《春秋》那樣的“微言大義”了，是表現了在道德意義上的人類的人格主體的力量，是封建社會所歌頌的名臣大僚中的正人君子形象。

① 《大唐傳載》，頁二十五，四庫全書本。
② 同上。

這種筆法，首先當然是歷史的。所以，李劍國在廣泛蒐羅基礎上寫成的《唐五代志怪傳奇敍録》從文學標準出發，就不僅没有收録《隋唐嘉話》和《唐國史補》，也没有收録《大唐傳載》。

但《大唐傳載》比起《隋唐嘉話》來，在“小説”的層面上還是有許多進步，至少這裏再也不迴避志怪類小説的趣味了，作者反而對此津津樂道，雖然篇幅並不算多，但已經是對劉知幾“偏記小説”文體規範和劉餗“小説”創作實踐的超越了。

半個多世紀後，高彥休於唐末僖宗中和四年（884年）四月撰成《唐闕史》“自序”，從小説史的理論角度，對“史化小説”觀念作了進一步的强調：

皇朝濟濟多士，聲名文物之盛，兩漢纔足以扶輪捧轂而已，區區晉、魏、周、隋以降，何足道哉！故自武德、貞觀而後，吮筆為小説小録、稗史野史、雜録雜記者多矣。貞元、大曆已前，捃拾無遺事。大中、咸通而下，或有可以為誇尚者、資談笑者、垂訓誡者，惜乎不書於方册，輒從而記之，其雅登於太史氏者不復載録。

愚乾符甲午歲生唐世二十有一，始隨鄉薦於小宗伯。或預聞長者之論，退必草於搗網。歲月滋久，所録甚繁，辱親朋所知，謂近强記。中和歲齊偷構逆，翠華幸蜀，搏虎未期，鳴鸞在遠。旅泊江表，問安之暇，出記所述，亡逸過半。其間近屏幃者、涉疑誕者又删去之，十存三四焉。共五十一篇，分為上下卷，約以年代為次。討尋經史之暇，時或一覽，猶至味之有葅醢也。甲辰歲清和月編次。

在這篇自序裏，高彦休首先回顧了“小説”的歷史，將“小説小録、稗史野史、雜録雜記”作爲一個大文類來處理，而在這個文類中，歷史是貫穿始終的一條中心綫。從劉餗開始，他繼承其父劉知幾在《史通》中的觀點，進一步强化了將“小説”當作正史補充材料的認識；其後，李肇乾脆將他的作品命名爲“國史”，當然也還不是正式的“國史”，而是“國史”之“補”。高彦休的觀點，顯然也可以歸入這一系列。

但是，高彦休顯然又與前人有所不同，在“史化小説”的大範圍内，他更加强調“爲誇尚者、資談笑者、垂訓誡者”，這就有分寸地在一定程度上開始偏離了“史”的軌道。在這篇自序的末尾，高彦休提出“小説”應該講究趣味，“猶至味之有葅醢也”，則可以看作是對段成式《酉陽雜俎》自序“小説”觀念的繼承。段成式説：“無若詩書之味大羹，史爲折俎，子爲醯醢也。炙鴞羞鼈，豈容下箸乎?”明確提出了“小説”必須講究“滋味”的觀念。體現出“史化小説”意欲與“志怪小説”或“趣味小説”相結合的傾嚮。

如果説在唐初的歷史編撰中，出現了一個小説入侵歷史的潮流，後來經過劉知幾的理論凈化，史學文體變純粹了。但是到了中唐以後，歷史編撰再度從小説吸取營養，形成了歷史編撰再一次的“小説化”，但這次小説化並不是發生在正史領域，因爲當時還不是一個朝代新鮮開張需要大規模修撰前代正史的時候，所以，歷史編撰的小説化，就衹能發生在雜史作品裏。從《大唐傳載》到《唐國史補》再到《唐闕史》，就是這一條綫上的珍珠。

高彦休在《唐闕史》的自序裏，給自己規定了幾條原則：

第一，所記的對象，是“濟濟多士”的高尚人物，這相當於

正史中值得入列傳的那些“歷史人物”。

第二，所記的性質，是“或有可以爲誇尚者、資談笑者、垂訓誡者”，明顯地表現出對一種意義價值的追求。

第三，所記的範圍，是“惜乎不書於方册”的佚聞逸事，但“其雅登於太史氏者”即可以列於正史的不録，也許是因爲正史太嚴肅罷。

根據這幾條原則，高彦休已經將自己定位於野史，屬於“偏記小説”一流。既然如此，那就可以采取和正史不同的敘事手法，這種手法就是可以部分游離於歷史的實録精神之外的小説的虚構精神，這種手法就是可以部分地游離於歷史的簡潔原則之外的小説的曲折、生動的表現手法，這兩者的結合，也就是劉知幾曾經在《史通》的《雜説下》和《暗惑》篇裏所説到的“虚辭”，這正是小説在敘事上區別於歷史的最重要的基本因素。

在《唐闕史》的具體創作中，其總體設計是歷史化的，篇末皆有“參寥子”的論贊，雖然作者自序説所記事實與正史不在同一層次，但在體例上仍沿用了正史的這樣格局。但在具體敘事中，却有一部分作品就體現了歷史嚮小説的轉化與結合。這裏主要是兩個方面。

第一個方面是非人間化内容的進入。《唐闕史》的首篇《丁約劍解》，寫的就是元和十三年丁約劍解成仙的故事，《太平廣記》卷四十五列入“神仙”類（誤注“出廣異記”），題作《丁約》。其餘如《韋進士見亡妓》、《夢神醫病者》等，都有一定的非人間化色彩。從這個角度説，作品是小説化的。但後人評價，却常常從歷史學的角度出發，如王士禛《居易録》：

《唐闕史》首載丁約劍解事，謂約從逆帥李師道被獲，獻俘闕下，臨刑用幻術，以筆代己，自云歸崑崙石室矣，語云“天上無不忠孝神仙”。約何為者？吾郡長山劉孔和節之有詩云：“淮南叛諸侯，趙高賊宦官。神仙乃如此，何足容褒彈。”真篤論也。否則淮南以叛自殺，而道書猶妄為鷄犬皆仙之説，以誑聾俗，是導逆也，豈可以訓。

《四庫全書提要》也很贊成這種“導逆”的説法，説明後人看《唐闕史》，主要不是把它當作小説，而是當作歷史來看的。當然，高彦休的非人間化常常又是以人間歷史化的内容爲背景的，並不是有些志怪作品那樣純出幻想。所以，這部書，不能説是完全的虛構形態的小説，還衹能説是以小説招牌而實際上遵奉的是史書原則但又闌入了一定小説筆法的“史化小説”。

第二個方面是情節的曲折化，以及伴隨著曲折化而來的長篇化和主要人物的平民化。《丁約劍解》、《崔尚書雪冤獄》等，篇幅都在千字左右。以《崔尚書雪冤獄》爲例，該篇《太平廣記》卷一百七十二“精察二”引（與四庫全書本有異文），題作《崔碣》，但故事的實際主人公却是“有估客王可久者，膏腴之室，歲鬻茗於江湖間”，情節的主體綫索也是王估客的悲歡離合。全篇情節可分五個段落：

一、王可久在外經商，時值戰亂，逾期不歸。

二、有妻貌美年少，爲算命先生楊乾夫設計勾引，遂與成婚。

三、戰亂平定，可久乞討歸家，不見舊人。

四、憤而告官，官貪吏污，可久冤楚相縈。

五、崔碣出任河南尹，整肅吏治，伸冤平憤。

這種情節，在後世叙事文學中，是一種非常普遍的公案青天白日與家庭的悲歡離合結合起來的典型，在觀念層面上藴含了道德與法制的雙重意義，在藝術上則富於情感的感染力和主人公人格魅力的召喚力。就情節設計而言，《喻世明言》第一卷《蔣興哥重會珍珠衫》就與此有某種類似。但高彦休是記實，且篇幅有限，未能對更進一步的細節進行濃墨重彩的描繪；而馮夢龍是創作，就很好地利用了“珍珠衫”這一道具，起到穿針引綫的作用，可以使情節設計更加精緻。

總之，在高彦休這裏，雖然仍是歷史，但他運用了小説筆法，並且自稱爲小説，已經比此前的許多同類作品都顯示了更多的“小説”色彩，是“史化小説”嚮“文學小説”的更進一步的發展。所以，李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》不收《隋唐嘉話》，也不收《大唐傳載》和《唐國史補》，但却將《唐闕史》作爲“志怪傳奇雜事集”作了叙録。

第四節　孫光憲《北夢瑣言》與兩種小説觀的融合

在高彦休之後，孫光憲作於五代末年荆南國江陵的《北夢瑣言》，進一步表現了將“小説”不僅當作記雜事的“史化小説”，而且當作有豐富情節叙事的“文學小説”的傾嚮，一個既包括“史化小説”也包括“志怪小説”的大小説觀，就在中唐以來國土從分裂走嚮統一的文化過程中，大小説觀也表現出了從分裂走嚮統一的苗頭。

《北夢瑣言》卷十第188條“杜孺休種青蓮花”云：“唐韓文公愈之甥，有種花之異，聞於小説。”① 其下講的是以染料使紅蓮花變爲青色、以鷄糞等使淺紅芍藥花變爲深紅的技術，並無“小説”所要求的情節，自然也就更談不上情節的“奇怪”與“虚構”了。這種“小説”，顯然就並不是文學小説，還是子史小説。

《北夢瑣言》裏還有另一種“小説”，卷七第125條“李學士賦讖”也提到“小説”，但和上引的卷十不同，這裏主要談到的都是叙事作品。文曰：

唐乾寧中，劉昌美典夔州。時屬夏潦，峡漲湍險，俚俗云：“灧澦大如馬，瞿塘不可下。”於是行旅輟棹，而候水平去焉。有朝官李蕘學士，挈家自蜀沿流，將之江陵。郡牧以水勢正惡，且望少駐，以圖利涉。隴西忽遽，殆為人所促召，堅請東下，不能止之，纔鼓行橈，長揖而别，州將目送之際，盤渦呀裂，破其船而倒，李一家溺死焉。或云：“一行船次，共一百二十人皆溺死。”唯妳嫗一人，隔夜為駭浪推送江岸而蘇。先是，永安監竈户陳小奴棹空船下瞿塘，見崖下有一人，裹四縫帽，穿白缺衫，皁義襴青袴，執鐵蒺藜，問李公之行邁，自云迎候。其妳嫗蘇後，亦説於刺史，云李學士至一官署，上廳事，朱門白壁，寮吏參賀。又聞云：“此行無妳嫗名。”遂送出水濱。於時具以其事奏聞，自後以瞿塘為水府，春秋祭之。初，隴西文賦中有《金釵墜

① 孫光憲著，林艾園校點：《北夢瑣言》，83頁，上海：上海古籍出版社，1981年。

井賦》，至是識焉。世傳云，人之正直，死為冥官。道書云，酆都陰府官屬，乃人間有德者卿相為之，亦號陰仙。近代朱崖李太尉、張讀侍郎小説，咸有判冥之説。

劉昌美兩典夔州，雲安縣僧玄悟，曾有蜀川將校王尚書者，捨己俸三百千以修觀音堂，此像有靈矣。乃剩三十千入己。一旦物故，經七日，鄰於腐壞，忽然再蘇，灌湯藥以輔之，言曰：初至一官曹，見劉行軍即昌美也。説云：“何乃侵用功德錢？以舊曾相識放歸，須還此錢。”玄悟乃戒門人鬻衣鉢而償之，尋復卒也。

西川孔目官勾偉，於其輩最號廉直，綿竹縣民王氏子病困入冥，因復還魂，見冥官謂曰：“我即勾孔目也，家在成都西市，曾負人錢三萬未償，汝今歸去，為我言於家人也。”王生後訪勾氏子，仍以債主姓名言之，果為酬還①。

文中所謂兩種“近代小説”，係李德裕、張讀所作。李德裕所作，當指《宋史·藝文志》所著録《幽怪録》十四卷，此書不見《新唐書·藝文志》，今已亡佚。而《次柳氏舊聞》無判冥事，韋絢記李德裕所談的《戎幕閑談》乃有判冥事，即《太平廣記》卷三百三所引《鄭仁鈞》及鄭三百四所引《暢璀》二條。張讀所作，爲《宣室志》，其中所記判冥事，如《太平廣記》卷三百七十七所引《郤惠連》等。

按判冥情節，早在初唐佛教小説中就已大放光彩，是《冥報

① 孫光憲著，林艾園校點：《北夢瑣言》，54－55頁，上海：上海古籍出版社，1981年。

記》等佛教小説的重要題材類型。而這一類作品，在《舊唐書·經籍志》裏是不算小説而被列入史部雜傳類的。《北夢瑣言》稱其爲“小説”，是早早地爲《新唐書》的明理兼叙事大小説觀的出現所作的準備，體現了唐前明理的子史小説觀嚮唐後叙事的文史小説觀發展的一個漸進過程，但同時又並未抛弃舊有的子史小説觀。這種情形，到了宋代以後，形成了子史小説與文史小説雙綫並進的中國小説的發展史綫索，也給人們研究中國小説觀念帶來了一些含混和麻煩。

從上引《北夢瑣言》作品的具體情況還可以看到，唐代小説在經歷了唐傳奇的繁榮之後，在文人文言作品領域又呈現出嚮“史化小説”倒退的傾嚮，篇幅縮短了，誇張減少了，細節濃縮了，人物更加真實化（或求實化）了，總之，是離文學的手法愈遠而離歷史的手法愈近了。這使宋代的文言小説大大地退了一步，再也没有呈現過唐人的輝煌。與此相應的是，段成式等人所談到過的“人間小説”或“市人小説”等曲藝小説形式，却在宋代獲得了較大的發展，並呈現出由口頭、表演嚮書面、閱讀漸進轉化的趨勢。

單就唐人明確以“小説”標名的作品來講，從唐初史書中對“小説”的運用到《北夢瑣言》對“小説”的認識，則又是嚮著文學化的方嚮大大地前進了一步。唐代前期，人們是不會以“小説”這樣的術語來稱呼《冥報記》這樣的作品的，“小説”極大程度地游離於“叙事虚構散文作品”這一小説的文體定性；而在《北夢瑣言》中，却是將兩類不同的作品都統統稱之爲“小説”了，表明了一個大小説觀的初步確立。

就目録學而言，其發展常常要滯後於創作的發展。在同樣是

五代人而僅僅稍早於孫光憲的《舊唐書·經籍志》裏，還是持的以雜事爲主的舊小説觀，因爲它的依據是盛唐以前的典籍，繼承的仍是初唐人撰寫《隋書·經籍志》的説法。但到了北宋歐陽修作《新唐書》，情形就不同了，他不僅把《經籍志》改作《藝文志》，而且在内容上也有相當大的變革，采用的是對子史小説和文學小説兼收併蓄的態度，在下一章裏將要專門談到他的小説觀，這裏不再多説。

那麽，從歷史發展的角度，是否可以認爲，孫光憲《北夢瑣言》裏的小説觀，已經開啓了歐陽修小説觀的先導，是總結唐代而引領宋代的承上啓下之見。

第五章　由漢至宋史志目録學中“小説”觀念的發展

自《漢書》首列《藝文志》以來，歷代正史多對目録學給予了高度重視，唐初撰《隋書》及五代撰《舊唐書》都有《經籍志》，北宋撰《新唐書》復爲《藝文志》。這幾部史志，都在子部目録中列出了“小説家”一類，從其小序和收録的書目中，可以看到歷代史家從目録學角度對“小説”的認識。

自《漢書》至《新唐書》，他們對小説的認識可分兩個階段。第一個階段是《漢書》至《舊唐書》，第二個階段是《新唐書》。他們各自持有不同的小説觀，反映了史志目録學視野下小説觀念在唐宋之際發生的一次大變動，是小説文體在唐代發生飛躍性進展的理論反映。

第一節　《漢書》、《隋書》、《舊唐書》與“前小説”文體觀

《漢書·藝文志》是中國歷史上第一部載於正史的文獻目録，也是現存最早的關於“小説”的文獻目録學分類理論概括。“小説家”列於“諸子略”第十類，其序曰：

小説家者流，蓋出於稗官。街談巷語，道聽途説者之所造也。孔子曰：“雖小道，必有可觀者焉，致遠恐泥，是以君子弗為也。”然亦弗滅也。閭里小知者之所及，亦使綴而不忘。如或一言可采，此亦芻堯狂夫之議也①。

班固在《藝文志》的總序裏説到，“至成帝時，以書頗散亡，使謁者陳農求遺書於天下。詔光禄大夫劉向校經傳諸子詩賦，步兵校尉任宏校兵書，太史令尹咸校數術，侍醫李柱國校方技。”“會向卒，哀帝復使向子侍中奉車都尉歆卒父業。歆於是總群書而奏其《七略》。”② 同時，桓譚的《新論》也發表了類似的見解。班固作《漢書》，在劉歆基礎上“今删其要，以備篇籍”而成《藝文志》。可見，“小説”觀念的固定化，是長期的群體智慧的結果，楊義認爲“這個術語不是班固個人的創造，而是兩漢之際一批極有成就的文獻學者對積如丘山的各種書籍，進行討論辨析，鄭重地確定下來的文體命名”，是“一個博學的學者群進行精心的語義選擇的結果”③。

在這裏，班固進一步把《莊子》與“大達”相對的“小説”概念明確化爲“小知”，並因此認爲“諸子十家，其可觀者九家而已”。那不“可觀”的一家，自然就是“小説”。這使他的結論有了從官方史學和政治道德論出發的先入爲主之嫌，而並未從文體學角度多作考慮。如果説整個《藝文志》的分類標準是作品題材内容，那麽“小説”的判定標準，則無疑成了一個例外，因爲

① 《漢書》卷三十《藝文志》，1745 頁。
② 《漢書》卷三十《藝文志》，1701 頁。
③ 楊義：《中國古典小説史論》，2 頁，4 頁，北京：人民出版社，1998 年。

在"小說家者流"中，並未看到其全體作品題材内容的一致性。

班固著録"右小說十五家千三百八十篇"，按内容可分兩大類：第一類是專業文獻，如《天乙》之前的八種先秦近子書，《黄帝說》等神仙道術書，《臣壽周紀》等典章制度書；第二類是《虞初周說》和《百家》，魯迅認爲它們"殆爲故事之無當於治道者矣"①。第一類早已和今天的文學小說没有關聯，至多是與後世的少部分文史筆記有些聯繫；第二類在張衡《西京賦》裏有"小說九百，本自虞初"之說，是後世小說的萌芽。

有學者從另一個角度試圖揭示《漢書·藝文志》小說的一致性，認爲："班固所說的'小說'同《莊子》提到的'小說'及《荀子》提到的'小家珍說'都指的'小道'，《藝文志》小說家類所著録的著作大都是明理的，而非叙事的。"② 所謂"明理"，其實也是整個諸子文獻的特點。在這個體系下，小說的文體特色並未得到突出的顯示，它已經被淹没在諸子的汪洋大海之中了。

幾個世紀以後，大唐武德五年（622年），剿滅僞鄭，從洛陽得到大批藏書。可惜在運輸途中，經過底柱時翻了船，損失了許多書籍。根據劫後餘書，《隋書》撰成《經籍志》，"遠覽馬史、班書，近觀王、阮志、録"，廣泛綜合前人的目録學成果，在總的觀念上，則基本繼承了《漢書·藝文志》的認識。

《隋書·經籍志》面對六朝小說創作的實績，致力於提高小說地位，一改《漢書》小說出於"稗官"而爲"小知"的說法，認爲小說出於賦有社會調查之任的"訓方氏"，"靡不畢紀"，具有

① 魯迅：《中國小說史略》，34頁，北京：人民文學出版社，1952年。
② 薛洪勣、王汝梅：《兩種小說觀念和對唐前小說作品的再思考》，載《明清小說研究》，1997年4期。

議政功能，足以和經典並列，爲小説拓展了更加廣闊的天地。

《隋書·經籍志》著録的 25 部小説，和《漢書·藝文志》全部不相重複。除《燕丹子》一種外，其餘均爲班固以後作品。這些小説的内容，大約可分三類，一是誕妄不入正史的雜史如《燕丹子》、《小説》等，二是以記載時人妙語佳話爲主的雜語如《世説》、《辨林》等，三是具有各種專業類書性質的雜集如《雜書鈔》、《座右方》等。尤其重要的是，《隋書·經籍志》小説的叙事成分，比《漢書·藝文志》小説要濃厚得多了，這是對六朝瑣言小説實踐的肯定，也是六朝以來小説觀念的發展。

但是，以記事爲主的叙事色彩更濃的志怪作品，《隋書·經籍志》還没有把它們算作小説，它們大多列於史部的不同子類中，如《吴越春秋》屬雜史，《穆天子傳》屬起居注，《漢武故事》、《西京雜記》屬舊事，《十洲記》、《神異經》屬地理等。最爲集中的是雜傳，217 部作品中，《宣驗記》、《搜神記》等 28 部被程毅中列入《古小説簡目》。雜傳類序還説："魏文帝又作《列異》，以序鬼物奇怪之事，嵇康作《高士傳》，以叙聖賢之風。因其事類，相繼而作者甚衆，名目轉廣，而又雜以虚誕怪妄之説。"①雖然還是史書範疇，但其在一定程度上的虚構叙事，追求的已經不是史書的徵實，而是小説的趣味了。但是，《隋書》作者對虚構與紀實之間的分别，顯然是從叙事題材、體例而不是從叙事過程、語調來觀照的，這樣就可以看到，他們把真實的題材和完整的事件當作歷史，無論是記人間還是冥世，衹要主人公是真實的，就可以當作是歷史，當然衹不過是野史。而小説的判定，則

① 《隋書》卷三十三《經籍志》二，982 頁。

主要是“小道雜説”價值評判基礎的一些孤立的片斷，一般篇幅較簡短，記言成分較重，零散不成系統等，總體上仍未超出《漢書·藝文志》的大格局，並未真正看到即將到來的小説文體的獨立要求。

《舊唐書·經藉志》成書於五代後晉出帝開運二年（945 年），但《經籍志》反映的却是“開元盛時四部諸書”，撰者不滿漢魏以來目録學家們“或爲七録，或爲四部，言其部類，多有所遺”，也不滿開元年間目録學家毋煚等人的作法，故其序稱：“煚等撰集，依班固《藝文志》體例，諸書隨部皆有小序，發明其指。近史官撰《隋書·經籍志》，其例亦然。竊以紀録簡編異題，卷部相沿，序述無出前修。今之殺青，亦所不取，但紀部帙而已”①。所以，《舊唐書》在體例上作了一個大變革，取消了各類小序，這就使人們無法明確知道《舊唐書·經籍志》的小説觀，而衹能從其書目看到有關情况。

《舊唐書·經籍志》丙部子録小説家收書 13 部，全部是唐前作品。其中，《鬻子》一種爲《漢書·藝文志》所録，而《隋書·經籍志》無，《燕丹子》、《笑林》、《郭子》、《世説》、《小説》、《辨林》、《座右方》七種與《隋書·經籍志》同，《博物志》、《釋俗語》見《隋書·經籍志》雜家類，《續世説》、劉義慶《小説》、《酒孝經》三種《隋書·經籍志》無載。從這裏看，《舊唐書·經籍志》不過是對《隋書·經籍志》稍作規範，並無《舊唐書·經籍志·序》中所説的大的變動。《舊唐書·經籍志》所持的理論標準，

① 《舊唐書》卷四十六《經籍志》上，1961 頁，1964 頁。

見於全志的序録，仍是“小説家，以紀芻辭輿誦”[①] 的傳統觀念。

對於《隋書·經籍志》收録在雜傳類的那些作品，《舊唐書·經籍志》亦無大變。不同的僅是對雜傳的具體内容有了更細的劃分：“右雜傳一百九十四部，褒先賢耆舊三十九家，孝友十家，忠節三家，列藩三家，良史二家，高逸十八家，雜傳五家，科録一家，雜傳十一家，文士三家，仙靈二十六家，高僧十家，鬼神二十六家，列女十六家。”[②] 人們今天所稱的小説，主要分布在仙靈、鬼神兩類。此外值得注意的是，這裏的“雜傳”主要指各種不便列入大類的作品集，如《同姓名録》、《全德志》、《幼童傳》等，《雜傳》三種則是綜合作品集，這和《太平廣記》將唐人單篇傳奇稱爲“雜傳記”是很不相同的。“雜”在歷代史志目録中，是一個應用很廣泛的概念，除子部有專門的雜家“以紀兼叙衆説”外，各種子目裏也多有以“雜”命名的典籍，凡是綜合的、不便歸類的，都可以稱作“雜”，這就和《太平廣記》裏具有特殊意義的“雜”不相同了。

從《漢書·藝文志》經《隋書·經籍志》到《舊唐書·經籍志》，雖然隨著時代的變化而有對小説的不同認識，但總的觀念和結構體系却基本没有大的變化。三部史志所涵蓋的時代，從先秦到開元，整個都還是“前小説”階段，直到建中年間，唐人單篇傳奇纔開始大量出現，中國古典小説的發展也纔從“前小説”進入正式的“小説”階段。

---

① 《舊唐書》卷四十六《經籍志》上，1963 頁。

② 《舊唐書》卷四十六《經籍志》上，2006 頁。

因此，就可以説，《舊唐書·經籍志》及其以前的“芻辭輿誦”的小説觀念，反映的是“前小説”的文體特性。

第二節 附論《新唐書》與“小説”文體觀

北宋嘉祐五年（1060 年），在宋祁、歐陽修的相繼主持下，《新唐書·藝文志》編撰完成。《新唐書·藝文志》將“經籍志”更名爲“藝文志”，並較《舊唐書·經籍志》篇幅擴大了將近一倍，廣泛收羅了《舊唐書·經籍志》未收的盛唐以後典籍。由於唐代中葉以後小説創作實踐及宋人小説觀念的巨大變化，《新唐書·藝文志》在《舊唐書·經籍志》的基礎上，小説觀念也有了大的演進。

《新唐書·藝文志》在體例上沿襲《舊唐書·經籍志》，各類均無小序，其小説觀主要從收録典籍的情况顯示出來。《新唐書·藝文志》“小説家類三十九家，四十一部，三百八卷”，自《燕丹子》至唐臨《冥報記》而止，但這衹是開元以前書，所以還有“李恕以下不著録七十八家，三百二十七卷”①，這更爲龐大的後續部分，就是中唐以後小説繁榮時期的豐碩成果。

《新唐書·藝文志》小説觀念的發展，主要表現在開元以前與《舊唐書·經籍志》收録時代相同部分的比較上。《新唐書·藝文志》除《燕丹子》外，對《舊唐書·經籍志》其餘 12 部小説照單全收。多出的 29 種，主要來自《舊唐書·經籍志》史部，如雜傳類鬼神 26 家就有 25 家收入《新唐書·藝文志》。那麼，《新唐書·藝文志》的小説格局，就可以明顯分爲兩大部分，一是傳統“芻

① 《新唐書》卷五十九《藝文志》三，1543 頁。

辭興誦”的小説，一是新增的鬼神志怪小説。後者早在劉知幾的《史通》裏就已被納入小説範疇，到段成式《酉陽雜俎》更從文學審美角度得到了更進一步的確認。聯繫唐人自身的小説理論和創作實踐，可以説，《新唐書·藝文志》比《舊唐書·經籍志》更真實地反映了唐人的小説觀念。

從這個歷史發展的輪廓看，《新唐書·藝文志》是史志小説觀發展的一個重要轉折點，叙事在小説中的位置，在這裏正式得到了確認。這既是唐代文學小説盛况的理論總結，也是宋代以來小説觀念發展的現實反映。

但由於傳統慣性和現實發展之間的差異，在《新唐書·藝文志》内部仍然存在著“史”與“文”的矛盾冲突。

一方面，《新唐書·藝文志》的基本觀念，仍是史家小説觀。這導致了《新唐書·藝文志》對唐代文學小説發展盛况的忽視。

雖然《新唐書·藝文志》將小説按慣例列於丙部子録，但《新唐書·藝文志》序却認爲小説出於史官：“至於上古三皇五帝以來世次，國家興滅終始，僭竊僞亂，史官備矣。而傳記、小説，外暨方言、地理、職官、氏族，皆出於史官之流也。”① 整個基於叙事的文獻，都是屬於歷史範疇的，那麽，小説自然是也不得例外的。所以，史官們在進一步理順小説文體的同時，也對“雜傳”情有不捨，僅僅是將非人間化的雜傳歸入小説，而人間化的雜傳仍然保留於歷史。對於唐傳奇中那些糅合了人間與神鬼兩個世界的“雜傳記”，《新唐書·藝文志》的作者們就顯然有些爲難了，所以，他們乾脆對這一大批作品視而不見，導致在整個

① 《新唐書》卷五十七《藝文志》一，1421 頁。

四卷《藝文志》中，竟然没有繁榮昌盛的唐傳奇的位置。

在唐代的小説文獻中，傳奇文是數量不小的一個大類，據李劍國統計，有唐一代可考的傳奇文 76 篇，傳奇集 9 種，傳奇志怪集 16 種，志怪傳奇集 24 種[①]。其中單篇行世的傳奇文，作爲唐代文學小説一個極其重要的部分，歷來極受重視，唐末就有陳翰編《異聞集》以收單篇傳奇文爲主，魯迅編《唐宋傳奇集》也衹收單篇而不收專集等。但《新唐書·藝文志》却幾乎未收任何單篇傳奇文。據有的學者考察，唐代傳奇文的行文體制大多與史部的雜傳關係極爲密切，而且，"唐中期以前傳奇作品多單篇行世，與人物雜傳的流傳方式相同"[②]。與此不同的是，《新唐書·藝文志》却收了大量的雜傳，且其中包括十餘種個人專傳，以及部分以個人爲主的"家傳"。這説明《新唐書·藝文志》並非不收單篇傳記，而是顯然無視唐傳奇與雜傳在事實上的密切聯繫，以傳統目録史志的眼光，强行把雜傳中的文學和歷史因素分開，他們認爲：其一，傳奇文是"小人物"的平民傳記，這和正史的立傳標準大相徑庭；其二，傳奇文是虚構的，這和歷史的求實精神相反。從《漢書·藝文志》以來的歷代史志目録，史部是一個很大的類别，但却始終没有文學的獨立地位，《新唐書·藝文志》自然没有例外，也不可能例外。

另一方面，《新唐書·藝文志》對前代史志目録的發展，又是對唐代小説發展現狀的肯定，是對小説文體的一次亦"史"亦"文"的定位。這也可以説是宋代以後小説意識大發展的理論前

---

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，天津：南開大學出版社，1993 年。
② 孫遜、潘建國：《唐傳奇文體考辨》，載《文學遺産》，1999 年 6 期。

奏。

有論者把史家的小説觀分爲“明理”和“記事”兩類，以此概括整個中國古代史家的小説觀，認爲《舊唐書·經籍志》以前的小説觀主要是明理的，而從《新唐書·藝文志》開始，“在小説家類中，便包括了明理（及博物）和記事兩類著述”，而記事則包括志人和志怪。其後，胡應麟將小説分爲六類，前三類屬記事，後三類屬明理。紀昀主纂《四庫全書總目提要》，“對小説家類著述做了一次較大的調整，首先是全部剔除了明理類著述，又把記事類（包括一部分博物類）著述分爲雜事、異聞、瑣語三大類，所含作品基本上相當於今天所説的志人、志怪和雜事小説，同時還收録了一些傳奇小説。”①

劉知幾《史通·叙事》開篇即説：“夫史之稱美者，以叙事爲先。至若書功過，記善惡，文而不麗，質而非野，使人味其滋旨，懷其德音，三復忘疲，百遍無斁，自非作者曰聖，其孰能與於此乎？”史書叙事的功能，重要的是“書功過”以進行績效評價、“記善惡”以進行道德評價，這就顯然並不在於“文”的審美功能。從這個意義上説，史書和小説的文體特性是根本不相融合的。《新唐書·藝文志》從純潔史書的立場出發，將雜傳中的荒誕和虚構部分清除出去；第二步是將這些東西究竟放到什麽地方去呢？《新唐書·藝文志》選擇了小説，這就説明他們看到了小説虚構叙事的審美功能，並以此區别於史書範疇的雜傳，是既重視史學也並未忘記文學的。後期主持《新唐書》編撰工作並親自

① 薛洪勣、王汝梅：《兩種小説觀念和對唐前小説作品的再思考》，載《明清小説研究》，1997年4期。

“接續殘零，刊撰紀、志六十卷”① 的歐陽修，曾在《代人上王樞密求先集序》中説：“言所以載事而文所以飾言，事信言文，乃能表現於後世。”雜傳是史，小説是文，所以二者都不可偏廢，在不能入於正史一點上二者是相同的，在具有趣味性一點上二者也是相同的。歐陽修本人著《歸田録》等筆記，述朝廷故事及士大夫軼聞，也間雜以諧談戲謔之言，正是將文心融入史筆。因此，從《新唐書·藝文志》處理雜傳與小説的關係及歐陽修本人等的情况來看，他們既是史家，又是文家，是有試圖將史、文調合起來的努力的。

有宋一代，人們都對雜傳文體給予了高度重視。《太平廣記》用了 9 卷的篇幅，輯録了 14 篇唐人的“雜傳記”。宋代的雜傳創作風氣也頗隆盛，如三直史館的樂史，著《總記傳》一百三十卷，雖然全書已佚，但從可考的《李白外傳》、《楊太真外傳》、《唐滕王外傳》及《緑珠内傳》等篇目來看，在形式上，“由於事迹多爲傳聞，所以以《外傳》稱之，以别於史家之正傳，這就使之具備了小説的某些特徵”；從内容看，“因爲他喜歡‘詭誕’不根之事，所以使得這些外傳具備了傳奇小説的一定特徵”②。《新唐書·藝文志》在這樣的雜傳小説氛圍中，自然容易取得和當時創作與鑒賞實踐的一致認識，從而對史、文兩方面的觀念均有一定的考慮，這是小説文體發展到一定程度之後不同文化群體面對現實所取得的共識。

《新唐書·藝文志》將叙事作爲一個重要方面引入小説文體，

① 歐陽修：《歐陽文忠全集》卷九十一《辭轉禮部侍郎劄子》。
② 李劍國：《宋代志怪傳奇叙録》，20 頁，31 頁，天津：南開大學出版社，1997 年。

是對從“故事”發展爲“情節”的文學小説文體獨立形態的初步確認。其後中國古典小説中的通俗化潮流，更如長江大河般波瀾壯闊，滚滚而至，形成了中國古典小説的巨大陣容。以唐人小説爲高潮的文言創作，繼續發散著自身的迷人魅力，同時也爲白話小説提供了豐富的故事素材。

中國古典小説的文體發生，至此可以説在創作與理論觀念兩個方面，都已基本完成。

第二編　歷史敘事與唐代小說的興起

中國的傳統敘事，可謂源遠流長，但敘事的統治地位，長期爲歷史敘事所佔領，歷史的過於發達，阻礙了文學敘事的展開。如果說西方有荷馬史詩那樣的宏大敘事，其性質爲文學；那麽，中國相應地則衹有《左傳》、《史記》的宏大篇章，其性質爲歷史。

這就形成了不同的中西小說的文體發生機制。

在西方，歐洲近代小說的産生，源於“史詩的廣闊的背景、巨大的規模、複雜而精巧的結構、敘述重大事件的能力；戲劇的直接‘展示’生活的方式、場景的分割、設置、對話；歷史散文對散文語言的錘煉；傳奇中引人入勝的情節、對人物内心生活的關注，等等”①。

在中國，小說文體的産生，有另外的一套機制，在小說文體産生的早期或“前小說”時代，歷史文體對小說的影響，要大大地超過文學文體本身。正如董乃斌就以歷史敘事作爲十分重要的内容，來論述“小說的孕育”，他說：“中國的古史著作是後世小

---

① 龔翰熊主編：《歐洲小說史》，16 頁，成都：四川大學出版社，1997 年。

説最初也是最根本的寄生地，小説的原始胚基，就附著在古史著作身上。曾經給小説文體以營養的，依次有子書、辭賦和一般散文；到了大批野史筆記特别是志怪、志人小説産生，那是小説文體形成達到了一個重要階段的標誌。又經過數百年之久，具有文體獨立意義的唐傳奇纔真正脱胎而出。”①

但也有學者持不同看法，如楊義就認爲“從文體發生學的角度看，中國古典小説存在‘多祖現象’”即子書、神話、史書，“然而‘多祖’所遺傳的基因，從小説藝術構成形態著眼，則是多重文化和文體因素的共構”即“多祖因素和文人詩學靈性的融合”②。

儘管各種不同研究的結論存在著差别，但仍然可以看到，研究者們對中西小説文體發生大輪廓的相對一致的總體認識，即西方小説是文學的産物，而中國小説是歷史的産物。

如果以上推論成立，在考察中國小説的文體發生時，就不免會産生一個疑問：既然中國的歷史叙事在《左傳》、《史記》的時代就已經發展到那樣高的水平了，爲何小説叙事却至遲到了唐代中葉纔走嚮成熟？這個疑問的解答衹有一個，那就是歷史叙事並不能完全代替小説叙事，必須有待其他因素的介入，纔促使小説叙事從歷史叙事中分離出來，走嚮自身的獨立，而小説叙事的獨立，也就是小説文體的獨立。

更加需要强調的是，這裏的“其他因素”，絶不能够簡單地歸結於與遠古的歷史叙事共生並存的神話或子書，也不是文學内

---

① 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，101 頁，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

② 楊義：《中國古典小説史論》，21 頁，北京：人民出版社，1998 年。

部其他文體的發展，而是一種富有威勢與成效的外來因素。

本編認爲，中國的歷史敘事，到了唐代實際上已走嚮衰落，唐代小說的繁盛，是敘事代興的産物。歷史敘事的衰落的內因，源於虚構與紀實兩種敘事觀念的衝突與融合，是歷史敘事的紀實原則與其他敘事形式的虚構原則相對立、共生、互動的産物。當中國文明發展到唐代的文化鼎盛時期，作爲小說敘事“多祖”因素的神話、子書敘事都已經漸漸退隱於幕後，蓬勃生長起來的是六朝以來的宗教敘事，尤其是佛教敘事。宗教敘事帶來了與歷史敘事完全不同的敘事形態，尤其是對敘事虚實觀念的衝擊，結束了《左傳》、《史記》以來的歷史敘事黄金時代，而小說作爲一種以“虚構散文故事”爲特徵的文學文體，就在歷史敘事與宗教敘事的互動中産生了。

第六章　歷史叙事與小説叙事

章學誠《章氏遺書·上朱大司馬論文》説："古文必推叙事，叙事實出史學。"中國傳統的書面叙事，無論從哪一方面、哪種文體來看，史學都是其總的源頭。小説作爲一種叙事性的文體，其發生發展的原因和歷程，自然也與歷史叙事脱不開干系。

唐代小説的興起，從某種程度上説，就是唐代小説叙事具有"質變"意義的飛躍性進展，這種進展的形成，是與先唐以來豐厚的歷史叙事以及唐人對歷史叙事的提高和反思分不開的。在探討唐代前期具體的歷史叙事發展情形之前，有必要對歷史叙事與小説叙事的某些一般問題作出説明。

第一節　歷史叙事與傳統文化中小説叙事原則的確立

在傳統的文史觀念中，"叙事"是如何形成和發展的呢？

南宋紹定年間，真德秀編選《文章正宗》二十二卷，分爲辭命三卷、議論十二卷、叙事六卷、詩賦一卷，其卷首有《綱目》，對各類"文章"作了提要性的解釋，其述"叙事"曰：

按叙事起於古史官，其體有二：有紀一代之始終者，《書》之《堯典》、《舜典》，與《春秋》之經是也。後世本紀似之。有紀一事之始終者，《禹貢》、《武成》、《金縢》、《顧命》是也。後世志記之屬似之。又有紀一人之始終者，則先秦蓋未之有，而於漢司馬氏，後之碑志事狀之屬似之。今於《書》之諸篇與《史》之紀傳，皆不復録，獨取《左氏》、《史》、《漢》叙事之尤可喜者，與後世記序傳志之典則簡嚴者，以為作文之式。若夫有志於史筆者，當深求春秋大義而參之以遷、固諸書，非此所能該也①。

在這六卷“叙事”裏，包括了史、文兩類的叙事作品，而以歷史叙事爲主，有《左傳》、《史記》、《漢書》的片斷，也有韓愈、柳宗元等人的人物傳記、碑銘、游記、序志等多種形式的文體。這充分説明，在傳統正宗的“文章”領域裏，叙事一門，首先是以歷史叙事爲歸依的，文學叙事一直排列在歷史叙事之後。至於小説的叙事，真德秀没有提到，但按他的標準，無疑也是排列在歷史叙事之後的。

古典歷史叙事的異常發達，一方面是導致人們將文學叙事納入歷史叙事的統領之下，另一方面也導致人們將歷史叙事努力往文學叙事的領域裏拉攏。這就造成了歷史與文學的混同，尤其是歷史與小説的混同。

司馬遷的《史記》是二十四史之首，一部絶對正宗的歷史著

① 真德秀：《文章正宗》，綱目，卷首頁三至頁四，四庫全書·集部八·總集類。

作，本來絕不是“小説”這樣的“敘事虛構作品”，但歷代以來，人們却頻頻地把它當作“小説”敘事的楷模。比如在明清小説的評點中，出現了一個被稱之爲“溝通敘事文體之界限”的“擬史批評”潮流①，在這個潮流中，《史記》被作爲敘事的最高典範。如明嘉靖年間李開先《詞謔》即稱：“崔後渠、熊南沙、唐荆川、王遵岩、陳後岡謂《水滸傳》委曲詳盡，血脈貫通，《史記》而下，便是此書。且古來更無有一事而二十册者。倘以奸盗詐僞病之，不知序事之法，史學之妙者也。”金聖嘆評點《水滸傳》，也多次與《史記》作比較。毛宗崗《讀三國志法》説：“《三國》敘事之佳，直與《史記》仿佛。”不僅是那些具有深刻歷史感的作品如此，在世情小説的批評中，也常以歷史敘事爲軌範。張竹坡《批評第一奇書〈金瓶梅〉讀法》説：“《金瓶梅》是一部《史記》”，“後生家學之，便會自做太史公也。”卧閑草堂本《儒林外史》第一回回評説：“作者以《史》、《漢》才作爲稗官。”等等，都充分反映了歷史敘事在中國古典傳統敘事中的崇高地位。

不僅如此，人們還把《史記》當作“小説”本身來看。施章認爲，《史記》“把歷史中人物特有的個性太顯露的具體地描寫出來，於是歷史變成文學了。他的全書中有許多都可當作小説看，如《項羽本紀》、《高祖本紀》等，都可視爲最有價值之歷史小説。因爲科學是説明的敘述的，而小説是描寫的表現的，所以我説《史記》最精彩的部分是文學不是歷史。而且他的《史記》中，每篇之中有時又可分爲幾個短篇小説”②。李長之也説：司

① 楊義：《中國敘事學》，5頁，北京：人民出版社，1997年。
② 施章：《史記新論》，14頁，上海：北新書局，1931年。

馬遷“不惟影響了後來的小説，他本人就也是一個小説家。”①

這種對待歷史叙事的態度，顯然是不科學的。雖然歷史叙事可以是“描寫的表現的”，但其基本叙事精神却在於求實，這就和作爲“叙事虚構作品”的小説大相徑庭了。關於小説的叙述語體特徵，童慶炳以爲首要的是其“内指性”：“小説作爲一種特殊的話語系統，其話語是虚構的。這樣小説所運用的叙述語體與普通語體的一個重要差别，就是其所指的對象不同。普通語體是外指性的，它指嚮客觀的外部世界，因而必須經得起外部世界的事實的驗證，語言的虚誇而經不起事實的檢驗，將被視爲説謊和胡編亂造。”而在小説中，“故事是虚構的、幻想的，它是一個獨立的、自足的藝術世界，我們衹須看小説語言自身是否合乎故事和性格的邏輯，無須經過外部客觀事實的檢驗，這也就是説叙述語體是内指性的；即指嚮小説裏的藝術世界。”② 小説之所以獨立於歷史之外的根本特徵，就正在於叙事虚實之間的差别。

在傳統叙事觀念中的文、史不分，實際上就成了以史罩文，歷史與文學兩大叙事領域互通兼容，而以歷史叙事爲一切叙事之主腦。既然史是小説，那麽，小説也就是史。雖然從《漢書·藝文志》開始，將“小説”歸入了“諸子略”，其後歷代史志相沿，都將小説歸在子部，但小説叙事的實質却在事實上與史部有更多的聯繫。

雖然如此，史家對小説却一直是瞧不起的，史家重視的是起居注等官方史學資料及作爲修史最高成就的歷代正史，其他一切

① 李長之：《司馬遷之人格與風格》，305 頁，北京：三聯書店，1984 年。
② 童慶炳：《文體與文體的創造》，135 頁，136 頁，雲南人民出版社，1999 年。

“偏記小説”，雖能“自成一家”，雖“能與正史參行”，它們雖如“衆星之明”，却在根本上“不如一月之光”，因爲“歷觀自古，作者著述多矣。雖復門千户萬，波委雲集。而言皆瑣碎，事必叢殘”①，總之一句話，是偏記小説位居“雜述”，品位太低，所以無法和正史相比。

面對大量的文獻資料，初唐史家們積極利用各類文獻，將諸子中的叙事部分在觀念形態上歷史化。如劉知幾説：“又案子之將史，本爲二説。然如《吕氏》、《淮南》、《玄晏》、《抱朴》，凡此諸子，多以叙事爲宗，舉而論之，抑亦史之雜也。”②

同時，史家們也致力於指出史學叙事的正宗：“昔荀悦有云：‘立典有五志焉：一曰達道義，二曰彰法式，三曰通古今，四曰著功勳，五曰表賢能。’干寶之釋五志也，‘體國經野之言則書之，用兵征伐之言則書之，忠臣烈士孝子貞婦之節則書之，文誥專對之辭則書之，才力技藝殊異則書之。’”劉知幾在前代史學家的基礎上，“今更廣以三科，用增前目：一曰叙沿革，二曰明罪惡，三曰旌怪異”，“於是以此三科，參諸五志，則史氏所載，庶幾無闕。”③ 荀悦之論，見於《漢紀·高祖第一》，是他在漢末總結《史記》、《漢書》基礎上提出來的，代表了六朝叙事性小説興起以前的歷史叙事原則，頗有司馬遷“究天人之際，通古今之變，成一家之言”的宏大氣魄與歷史責任感。

---

① 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷十《雜述》，273 頁，277 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷十《雜述》，276－277 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

③ 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷八《書事》，229 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

至此，歷史叙事原則就以其高屋建瓴之勢，全面籠罩了傳統文化視野中的小説叙事。即使小説叙事在唐代由於其他因素的衝擊而獲得了相對獨立的文體地位，但歷史叙事與小説叙事的密切關係，却一直伴隨著中國古典小説的始終。

第二節　歷史叙事“雜述”化與小説叙事

歷史叙事雖然全面籠罩著小説叙事，但六朝小説叙事的興起，也改變了歷史叙事的觀念，正如它從先秦時代《春秋》的“經”的地位下降到歷代正史的“史”，一般歷史叙事範圍更加廣泛了，情趣更加生活化了，不僅是具有政治意義和道德教化意義的大事可以形諸史筆，“怪異”之談也成了史筆的一部分——不過，這並非歷史叙事的正格，它們還衹是歷史叙事的“雜”：所謂“又有委巷之説，迂怪妄誕，真虛莫測。然其大抵皆帝王之事，通人君子，必博采廣覽，以酌其要，故備而存之，謂之雜史”①；所謂“因其事類，相繼而作者甚衆，名目轉廣，而又雜以虛誕怪妄之説。推其本源，蓋亦史官之末事也……謂之雜傳”②。

正史叙事原則確立之後，小説叙事被劉知幾等史學理論家作爲歷史叙事的一部分，其地位也相應得到確立，“偏記小説”被定位爲“雜述”，浦起龍解釋“雜述”之意説：“雜述，謂史流之

① 《隋書》卷三十三《經籍志》二，962 頁。
② 《隋書》卷三十三《經籍志》二，982 頁。

雜著。"[1] 小説叙事不同於正史的特點，正在於"雜"。

這裏，有必要談談小説與"雜"的關係。

在班固那裏，"小説"雖然被作爲諸子的一家，却並無明確的文體標準，也没有統一的内容傾嚮。到了《隋書·經籍志》小説書目中出現了《雜語》、《雜對語》、《雜書鈔》這樣的名目。正是因爲"雜"和"小道"一樣，都成了小説文類的較爲明顯的特點，班固纔有理由説："諸子十家，其可觀者九家而已。"

"小道"是小説的獨有特點，"雜"却並非小説所獨佔，《漢書·藝文志》諸子略第八家也是"雜家"，二者有何區别呢？班固説："雜家者流，蓋出於議官。兼儒、墨，合名、法，知國體之有此，見王治之無不貫，此其所長也。及蕩者爲之，則漫羡而無所歸心。"雜家因爲不統屬於某個具體學派，衹好命名爲"雜"。和小説的"小道"相比，雜家是上得了廳堂的"大達"。此外，《漢書·藝文志》之詩賦略第四爲"雜賦"，但班固無解説，清人顧實曰："此《雜賦》盡亡，不可徵。蓋多雜詼諧。如莊子寓言者歟？"[2] 數術略第五爲雜占，班固説："雜占者，紀百家之事，候善惡之徵。"則班固所謂"雜"，即指"百家"而言，小説一類之内容雜多、形式不一，正是"百家"的特點。

到了《隋書·經籍志》，各類文獻的起源普遍被賦予了新的解釋，小説家從《漢書·藝文志》"道聽途説"的稗官被提升到賦有政治咨詢意義的"訓方氏"，雜家也被重新作了界説："雜者，兼

---

① 對於劉氏的這個小説定位，《史通通釋舉要》認爲是公允的："劉氏不喜煩稱，不喜小説，惜史體，故執此太堅，往往言過其直。然到《煩省》、《雜述》、《内篇》盡處，却一齊拉轉，既防褻史，仍防廢書，非偏任者。"

② 陳國慶編：《漢書藝文志注釋匯編》，178 頁，北京：中華書局，1983 年。

儒、墨之道，通衆家之意，以見王者之化，無所不冠者也。古者，司史歷記前言往行，禍福存亡之道。然則雜者，蓋出史官之職也。放者爲之，不求其本，材少而多學，言非而博，是以雜錯漫羨，而無所指歸。"① 最大的不同，就是雜家被初唐史家們從議官拉到了史官。那麽，在"雜"的大旗下，就不僅可以議論，也可以叙事了。在初唐史書編撰的高度繁榮中，人們追求"如魯、漢之丘明、子長，晉、齊之董狐、南史。咸能立言不朽，藏諸名山"② 的不朽效應，在文獻的整理利用中，史書被推到一個極其重要的核心地位，形成了不同文獻領域的泛史官文化格局。

在《隋書·經籍志》裏，"雜"就已經普遍分佈於各類文獻，以"雜"命名的文獻，總計有168種，其中經部23種：禮1、樂2、五經雜義1、小學12；史部19種：舊事3、儀注7、刑法3、雜傳4、簿録2；子部85種：道家1、雜家7、小説家3、兵家9、天文8、曆數4、五行24、醫方29；集部18種：别集1、總集17。而同時也開始有了朦朧的分工並逐漸在語體上規範化，叙事和説理兩個方面都得到了擴展。

十多個世紀後，在《四庫全書總目提要》裏，明確地形成了以"雜"命名的14種二、三級子目。從語體角度看，可以分爲兩個大類三個方面：

第一大類是叙事，這裏又可分爲兩個方面，其中第一方面是歷史叙事，包括史部的雜史類、傳記類雜録、地理類雜記；第二方面是小説叙事，包括子部小説類雜事。

---

① 《隋書》卷三十四《經籍志》三，1010頁。

② 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷二十《忤時》，590頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

第二大類是非敘事，以説明文爲主，包括經部的禮類雜禮書、子部的術數類雜技術、藝術類雜技、雜家類雜學、雜考、雜説、雜品、雜纂、雜編。

“雜”書中的敘事部分，對初唐以後文學小説的文體的發生發展影響甚巨，雜事形成了筆記小説，雜傳（《太平廣記》稱之爲“雜傳記”）形成了傳奇小説，雜史形成了歷史小説。

從這裏可以得出兩點結論：

一是敘事文獻中以歷史敘事爲主體的“雜”，形成了早期的小説敘事；也可以説，歷史敘事中的“雜”，正是小説敘事的母體。

二是歷史敘事中的“雜”，對小説敘事的興起，有著雙重的意義，它既使小説敘事得以在歷史敘事中形成專門化的門類而區别於“正宗”的歷史敘事，也使小説敘事得以在一個較爲廣闊的領域内與歷史敘事形成溝通。而這兩個方面，前者是小説敘事獨立興起的基礎，後者是小説敘事得以迅速繁榮發展的必要準備。

第三節　歷史敘事與小説敘事的溝通

現代文藝理論家們承認，歷史敘事在許多方面與小説敘事相通，這爲小説敘事的成長壯大，提供了必要的前提。

海登·懷特説：

在從檔案研究過渡到話語的構建並嚮書寫形式轉化的過程中，歷史學家必須運用富有想象力的作家所使用的那樣同樣的語言比喻化策略，從而給他們的話語賦予那種潛在的、派生的或内

涵性（connotative）的意義，這將要求人們不僅要把他們的著作當成信息來接受，而且要當成象徵性結構來解讀。歷史話語中所包含的那種潛在的、派生的或内涵的意義就是它對構成其内容的那些事件所作的闡釋。正是歷史話語通常産生的這種闡釋，使事件獲得了在敘述性虛構作品中所見到的那種情節結構上的一致性，否則它們仍然衹能是按年代順序排列的一連串事件而已。給事件的編年記録賦予情節結構，我把它稱之為“情節化操作”(the operation of employment)，它是通過話語技巧來實現，這些技巧的性質與其説是邏輯的，不如説是轉義性的（tropological）……的確，衹有通過轉義的方法而不是邏輯的演繹，任何一組特定的、我們願意稱之為歷史的既往事件纔能（首先）被表現為具有編年史的順序；（其次）被“情節化操作”轉化為一個具有可辨認的開頭、中部和結尾三階段的故事，並且（第三）構成任何可以用以建立事件的“意義”形式論證的主題，這種意義在不同情況下可以是認識的、倫理的或審美的，這三種轉義性的外展(abduction）發生在每個歷史話語的構建中。甚至包括像現代結構主義歷史編纂中那些避免講述故事，力求把自身限制在對風俗制度和長期的、實際是共時性的、生態學的和文化人類學的過程作統計學分析的歷史話語在内①。

在這篇文章中，海登·懷特得出結論：“歷史話語運用了文學虛構作品中最純粹形式出現的意義——生産（meaning - produc-

① 海登·懷特：《描繪逝去時代的性質：文學理論與歷史寫作》，見拉爾夫·科恩主编：《文學理論的未來》，53頁，北京：中國社會科學出版社，1993年。

tion）結構。”在另一篇文章中，他具體叙述了被他稱之爲“製作變形”的歷史叙事的五大具體步驟：

第一步，精簡手中材料，保留部分事件；

第二步，將一些事實“排擠”至邊緣或背景地位，將其餘的移近中心位置；

第三步，把一些事實看作原因而其餘的爲結果；

第四步，使史家的變形處理顯得可信；

第五步，建立另一話語即“第二手詳述”①。

經過這五個步驟的“製作變形”以後，歷史叙事已經不再是事件本身，而是歷史家的一種叙事再創造。

懷特的論述是從歷史編撰的工藝角度進行的，指出了歷史與小説（即文學虛構叙事作品）之間密不可分的聯繫甚至是某種極大的一致性。那麽，徐岱則從形態學和發生學的角度，在論述新聞與歷史的一致性之後，論述了小説與新聞、歷史這兩類實録性作品之間的叙事本質上的聯繫：

新聞同歷史存在著共同的背景，在某種意義上，歷史可以被視作是由“昔日的新聞”所構成，它在本質上乃是“新聞的化石陳列室”。因為一部真正的歷史的事實便是真實的事實。立足於這個基點來看，當小説借助於新聞的力量而得以擺脱史詩的强大影響，替自己清掃出一塊自立門户的地基時，它在客觀上其實也同歷史達成了某種默契。這不僅表現在小説同歷史一樣，能够憑

① 海登·懷特：《歷史主義、歷史與修辭想象》，見張京媛輯：《新歷史主義與文學批評》，192 頁，北京：北京大學出版社，1993 年。

借其相對廣闊的時空框架來多側面全方位地俯視整個人生世界；而更重要的是兩者都不滿足於事實的羅列，而是試圖透過這種羅列體現出對真理的追求。正如卡西爾在《人論》中所指出的，毫無疑問，歷史學必須從事實開始，並且在某種意義上，這些事實不僅是開端而且還是終點。然而，歷史的事實又是甚麼呢？按照歌德的説法，一切事實的真實都包含著理論的真實，包含著人的理解和判斷。歷史也不例外，大量的史料積纍過程顯示出這種特點，即“像語言或藝術一樣，歷史學從根本上講就是擬人的，抹殺人的特點的方面，也就毀滅了它獨特的個性和本性。”因此，“歷史學並不是關於外部事實或事件的知識，而是（人類）自我認識的一種形式。”① 在這裏與它比肩而立的是藝術，其中主要的是叙事性語言藝術，因為衹有這種體裁在時空方面的靈活性，纔更能承擔起這項任務。這也就是為甚麼，儘管一些現代小説都在自己的宣言中明確聲稱他們在“解釋生活”這個欄目內將弃權，但在實際創作中面對生活的何去何從與各種是非現象，仍難以保持緘默的原因所在。小説同歷史一樣，是人類認識自己的一種手段，在這裏，車爾尼雪夫斯基所説的文學“不僅再現現實而且説明現實”的經典遺訓依然有效，放弃這項權利不啻意味著吊銷這種體裁在藝術園地裏的經營執照②。

徐岱的這段話，是作爲他的《小説形態學》第一章“小説形態的發生”而論述的。他在這一章中將小説形態的發生分爲歷時

① 原注：卡西爾《人論》，242 頁，上海譯文出版社，1985 年。
② 徐岱：《小説形態學》，41－42 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

和共時兩個部分，其中，小說的歷時形態包括神話與傳說、史詩與歌謠、新聞與歷史，小說的共時形態包括敘事與敘述、再現與表現、時間與空間。

可以看出，新聞以及作爲“過去的新聞”的歷史，歷史以及作爲“將來的歷史”的新聞，是在文化發生學將“原始文化事象”作爲文化“發生之前提”① 具備之後的第一種文明時代的敘事文化形態，小說在從原始藝術領域走出來之後，首先密切關聯著的，就是這種形態。當新聞還不足以作爲一個自覺的行業而歷史早已成爲一種專門的學問之時，歷史理所當然地成爲了小說文體在文明時代的“發生之前提”。

當然，歷史敘事和小說敘事還是有重大區別的，其中最重要的，在於歷史表現“事件”，而小說表現“情節”。但既然歷史與小說“都不滿足於事實的羅列，而是試圖透過這種羅列體現出對真理的追求”，而且歷史可以通過“情節化操作”以“使事件獲得了在敘述性虛構作品中所見到的那種情節結構上的一致性”，在這個基礎上，歷史和小說就完全可以相通共進了。

無論中國或西方，歷史都是先於小說産生的，這使歷史先入爲主地成爲研究小說文體發生的最重要的處於自覺創作狀態的影響因素。歷史追求情節化，小說追求似真性，使歷史與小說總是互相借鑒。但是在唐代的具體情況下，歷史已經是一個文體的泱泱大國，而小說還僅僅是一個敘事的蕞爾小邦，相比之下，二者顯然是不平等的。

這種不平等就造成了這樣一種情形，即小說祇能更多地借鑒

---

① 朱炳祥：《中國詩歌發生史》，45 頁，武漢：武漢出版社，2000 年。

和依靠歷史叙事的法則，比如唐傳奇就總是企圖追求一種故事外殼的真實①。在總的文體形式上，小説也更多地借用了歷史文體的外在形式，早就有論者指出："對於後人歸入傳奇類的作品，唐人則與志怪等一起泛稱爲'傳記'、'記傳'或'雜傳'"，"事實上，自北宋以迄元代，專指傳奇這一小説樣式的依然祇有'雜傳記'。"② 而這些樣式在歷代史志中，都是屬於史部的。

第四節 歷史叙事與唐代小説的興起

歷史叙事與小説叙事的關係既如上述，就可以據此説明唐代小説興起研究中出現的種種情况了。

基於上述原因，在近年來的唐代小説文體的興起或文體獨立、以及唐代小説繁榮成因的探討上，在肯定唐代小説"一是六朝小説進一步發展的要求"，"二是唐代經濟、政治、文化爲唐傳奇孕育、發展提供了土壤"③ 的基礎上，出現了一些探討較爲集中並受到高度强調的兩個方面的觀點。

一是致力於探討詩歌對唐人小説發生發展的影響。如認爲"唐代詩歌的興盛是小説出現的一個重要因素"④；如認爲"多祖因素和文人詩學靈性的融合"造就了唐人的"始有意爲小説"⑤等。

---

① 韓雲波：《從標注年號論唐人傳奇的求真外殼》，見《唐代文學研究》第四輯，283－292頁，桂林：廣西師範大學出版社，1993年。

② 李宗爲：《唐人傳奇》，1頁，2頁，北京：中華書局，1985年。

③ 侯忠義：《隋唐五代小説史》，3－4頁，杭州：浙江古籍出版社，1997年。

④ 程國賦：《唐代小説嬗變研究》，1頁，廣州：廣東人民出版社，1997年。

⑤ 楊義：《中國古典小説史論》，21頁，北京：人民出版社，1998年。

二是致力於探討史傳傳統對唐人小説發生發展的影響。如從敘事機制的發展入手認爲“從史的政事紀要式敘述轉變爲生活細節化敘述，是中國古代小説獲得文體獨立的重要一步，其影響一直延續到近現代乃至當代，對於中國人傳統小説觀念的形成具有決定性作用”①；如認爲優秀唐人作家采用與史傳傳統“貌同心異”的謀略，通過完成社會功用從資鑒勸誡嚮愉悦性情、表現方法從實録簡要嚮幻設鋪陳、文體品格從儒雅凝重嚮飄逸風流的發展而實現了唐人小説對史傳傳統的創造性轉化等②。

我認爲，唐代小説文體的興起，是基於多種因素合力的結果。其中最重要的因素，必須以敘事本質的變革和敘事技巧的發展爲立足點，這就使我的討論自然首先集中於對歷史敘事與小説敘事關係的討論上。

毫無疑問，歷史敘事是小説敘事的母體，但歷史敘事對小説的影響，也是兩方面的。一方面，歷史敘事對小説敘事有促進作用，表現爲歷史敘事的精細化，這使小説敘事得以將歷史敘事的政事紀要式發展爲生活細節。另一方面，歷史敘事也對小説敘事有阻礙作用，表現爲歷史敘事以大歷史文體主義努力取消和限制小説文體的獨立，僅僅將小説當作修史的素材資料來看待，這在後來甚至導致了唐人文學性小説對“小説”這一文體稱謂的抛弃，而劉知幾、劉餗、李肇等的小説系統，以及宋初對史化小説的回歸，使文言小説被限制在一個狹窄的範圍内，在其後的中國

① 董乃斌：《從史的政事紀要式到小説的生活細節化》，載《文學評論》1990年5期；又見《中國古典小説的文體獨立》，175頁，北京：中國社會科學出版社，1994年。

② 李劍平：《論唐人小説對史傳傳統的内在超越——中國古典小説文體獨立歷程再回顧》，載《陝西師大學報》1998年1期。

文學史上少有大的發展。

因此，小説敘事的獨立，小説文體的興起，必須有待於對歷史敘事的叛逆性超越，也就是對劉知幾等歷史敘事原則的抛弃，對劉餗、李肇等史化小説創作實踐的離弃等，這纔有了與歷史敘事不同的文學性的小説敘事的確立，纔有了唐代小説文體的發生和興起。

小説敘事從歷史敘事中獨立出來，其歷程是艱難的，它必須有兩個大的突破：一是由歷史敘事的簡潔原則到小説敘事的豐贍要求，或者説從歷史敘事的事件梗概性敘述到小説敘事的故事細節化敘述；二是由歷史敘事的尚實原則到小説敘事的虚構要求，或者説是由歷史敘事的事件真實性再現到小説敘事的本質真實化表現。這兩個突破必須同時達到相當的程度，纔能促成文學性小説文體的興起。

必須承認，中國古典歷史敘事還在《左傳》、《史記》的時代，就已具備了高超的敘事技巧，具有較强的文學性。但這裏就有了一個疑問，從漢武帝征和二年（前 91 年）《史記》撰成到唐德宗建中初年（780 年）《離魂記》出現之間漫長的近 9 個世紀中①，爲甚麽小説敘事没有像歷史敘事那樣獲得大的發展，並從而導致文學性小説的文體發生？這衹能解釋爲歷史敘事强大的内聚力，使歷史敘事得以保持本身文體形式的統一性，從而無法使小説從歷史敘事中離析出來。

小説文體的發生和興起，必待一種成熟的外來敘事因素作爲

① 李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》將《離魂記》的出現定爲唐代“傳奇文興盛期”到來的標誌。

催化劑的加入，纔有可能發生根本性的“質變”的飛躍——這種因素就是六朝以來日益興旺發達的宗教敘事尤其是佛教敘事，我將在後文作詳細論述。儘管歷史敘事對小說的影響源遠流長，它也衹可能是一種“量變”因素，衹是爲小說文體發生和興起所作的準備工作。一旦歷史敘事的高度發達使這種“量變”接近臨界點，加上宗教敘事催化劑的介入，唐代小說文體的發生和興起，就全面形成了。

第七章　初唐史書編撰中的小說敘事

唐朝建國開基，大興修史之風，數十年間，出現了後來進入“二十四史”的“初唐八史”。這些史書在借鑒前代正史修撰經驗的基礎上，也從小說中選取材料，受到了小說敘事的影響。它們同時又反過來以早已成熟的歷史敘事滋養和豐富了小說敘事，爲唐代小說敘事的發展及小說文體的興起，提供了豐富的藝術經驗和强大的推動力。

第一節　“初唐八史”與唐初歷史敘事的繁榮

中國的正史編撰，自從“前四史”樹立了良好的榜樣，就一直處於高度繁榮的狀態。六朝以來，編史之風十分盛行，比如晉代史，到唐初就還存有 18 家之多。這些史書，良莠混雜，水平各異，並非皆稱善本。

隋亡唐興，天下初定，右文盛事。武德五年（622 年），令狐德棻向高祖進言：“竊見近代以來，多無正史，梁、陳及齊，猶有文籍。至周隋遭大業離亂，多有遺闕。當今耳目猶接，尚有可憑，如更十數年後，恐事迹湮滅。陛下既受禪於隋，復承周氏

歷數，國家二祖功業，並在周時。如文史不存，何以貽鑒今古？如臣愚見，並請修之。”李淵對此大加贊賞，批准了他的奏章，並對周、隋、梁、齊、陳五史的修撰作了具體部署，要求“務加詳核，博采舊聞，義在不刊，書法無隱”。但可惜的是，這一次的修史，却是虎頭蛇尾，“歷數年，竟不就而罷”①。

貞觀三年（629 年），太宗復敕修撰諸史，這纔真正拉開了唐初修史的大幕。從此一發而不可收，其後僅僅 30 年（629－659 年）間，就取得了重大的修史成果，有八部列於“二十四史”之中，堪稱一時之盛。

這八史是：

《周書》五十卷，令狐德棻、岑文本等撰，貞觀三年（629 年）受詔，十年（636 年）修成。

《北齊書》五十卷，李百藥撰，以其父李德林舊稿爲基礎，貞觀三年（629 年）受詔，十年（636 年）撰成。

《梁書》五十六卷，姚思廉撰，以其父姚察舊稿爲基礎，貞觀三年（629 年）奉詔，十年（636 年）成書。

《陳書》三十六卷，姚思廉撰，貞觀三年（629 年）奉詔，十年（636 年）成書。

《隋書》八十五卷，貞觀三年（629 年）詔魏徵監修，貞觀十年（636 年）修成紀傳部分，志由令狐德棻等監修，顯慶元年（656 年）修成。

以上五部，當時總稱爲《五代史》。

《晉書》一百三十卷，房玄齡等監修。唐太宗有感於過去的

① 《舊唐書》卷七十三《令狐德棻傳》，2597 頁，2598 頁。

晉史"但有十八家，雖存記注，而才非良史，事虧實録"，故於貞觀二十年（646 年）閏三月下詔重修晉史，"其所須，可依《五代史》故事"[①]。貞觀二十二年（648 年）成書。唐太宗對此書極爲重視，親自寫了四篇贊論。

以上六家均爲官修正史，唐初還出現了兩種私修正史：

《北史》一百卷，李延壽撰，貞觀十七年（643 年）成書。

《南史》八十卷，李延壽撰，高宗顯慶四年（659 年）成書。

八史的撰成，基本上替代了前朝舊史，正如劉知幾所說："自是言晉史者，皆弃其舊本，競從新撰者矣。"[②] 而自"前四史"之後，"初唐八史"也將正史編撰帶進了一個新的時代，正如施丁所撰《中國大百科全書·中國歷史》卷"中國史學史"條目所說："從此紀傳體史書代代續修，其體例也大致定型。"這是初唐八史對中國史學史的一大貢獻。

初唐八史從修撰過程及體例上看，可以分爲兩段：

第一段是《五代史》。五史均於貞觀三年敕撰，貞觀十年修成，據劉知幾稱："皇家修《五代史》，館中墜稿仍存，皆因彼舊事，定爲新史。"[③] 體例、風格、史料等都還是對六朝史學的繼承，屬於"承先"的階段。

第二段是《晉書》及《北史》、《南史》。修撰時間上，都在五史之後，體例、材料、風格上也隨之有了一些新的變化，尤其《晉書》是一個標誌（關於《晉書》的詳細情況，我在下文將要

① 唐太宗：《修晉書詔》，見《晉書》附録，3305－3306 頁。

② 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷十二《古今正史》，350 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

③ 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷八《雜説中·北齊諸史》，499 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

專門談到)。這個階段的史書修撰，以史書對小説材料的選用爲特徵，表現出歷史叙事與小説叙事二者兼融的趨勢，爲唐代初期小説叙事的發展起到了良好的促進作用。

第二節　《晉書》中的小説叙事

唐代以前，已有多種晉史。在這些史書中，干寶《晉紀》可稱代表作，“其書簡略，直而能婉，甚爲當時所稱”①，對於那些“流俗怪説”，干寶的原則是必須區别對待，故他又著《搜神記》，作爲“鬼之董狐”，以與《晉紀》這“人間良史”相區别而對待，以純潔正史文體。

唐初重修《晉書》，一開始的目的就很明確，就是要全面更新前代史籍，並確立一種新的史書體例，在此基礎上，獲得取代前朝舊史的集大成性成果。據劉知幾説：

> 皇家貞觀中，有詔以前後晉史十有八家，製作雖多，未能盡善，乃敕史官更加纂録。采正典與雜説數十餘部，兼引僞史十六國書，為紀十、列傳七十，載記三十，並叙例、目録合為百三十二卷。自是言晉史者，皆弃其舊本，競從新撰者焉②。

唐初所修《晉書》的目的，基本上是達到了的。它對於前朝舊史的改作，主要是兩個方面：一是大大改變了干寶《晉紀》的

① 劉知幾著，浦起龍釋：《史通通釋》卷十二《古今正史》，350頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

② 同上。

“簡略”風格，二是逸出史學範圍而使“正典與雜説”並行，這就導致了小説材料與小説敘事風格對《晉書》的大舉入侵。

《晉書》之采小説，大多數是附於紀傳之末，僅有少數在傳中插敘，它們形成相對獨立的段落。其敘述風格，既不同於正史政事綱要式的部分，也不同於唐初五史承六朝文風而形成的“文而不實，雅而無檢，真迹甚寡，客氣尤煩”① 的華麗文風，而是根據所引據的小説資料，形成了奇而雅、怪而文的小説志怪的語體風格。《張華傳》就尤爲典型：

武庫火，華懼因此變作，列兵固守，然後救之，故累代之寶及漢高斬蛇劍、王莽頭、孔子屐等盡焚焉。時華見劍穿屋而飛，莫知所向②。

這條記載，梁武帝是不屑編入正史的，故令殷芸編入《小説》(見周楞伽輯注本卷一第6條)，而唐人却將其編入正史。這引起了劉知幾的極大不滿，他批評説：“又劉敬升《異苑》稱晉武庫失火，漢高祖斬蛇劍穿屋而飛，其言不經。致梁武帝令殷芸編諸《小説》，及蕭方等撰《三十國史》，乃刊爲正言。既而……唐徵晉語，近憑方等之録，編簡一定，膠漆不移。故令俗之學者……談蛇劍穿屋，必曰晉典明文。遮彼虛詞，成兹實録。”③ 在他看來，《晉書》之弊，在於取小説；小説之弊，在於持虛詞；

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十七《雜説中·周書》，500 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

② 《晉書》卷三十六《張華傳》，1073－11074 頁。

③ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷十七《雜説中·諸晉史》，480 頁。

這就嚴重違反了史學的叙事原則。

那麽，這條記載到底於歷史叙事究竟有無必要呢？且抛開劉知幾的批評不説，而是從《晉書》的具體實際來看，當時，張華職任司空，武庫火起，先防衛，再救火，是防止趙王司馬倫與孫秀趁機作亂。從歷史叙事的角度看，這裏重在表現張華的重臣氣度，以累代重寶損失之大，反襯張華以政局大事爲重。救火不及時，累代之寶被焚，列舉一二，也在情理之中。但是，這裏所列的三寶，盡皆出於傳説，却也有好奇尚怪之意在其中，也就是説，這裏在某種程度上，已經有些小説化了。

作爲更加"政事紀要式"的本紀，同是《晉書》，記載就不相同了。《惠帝紀》元康五年僅載："冬十月，武庫火，焚累代之寶。"① 又《資治通鑒》惠帝元康五年："冬，十月，武庫火，焚累代之寶，及二百萬人器械。"② 均不言及怪異。

以此看來，《晉書》之取小説，其意義和表現是兩方面的。

其一是廣泛搜羅材料以資參證。

司馬光自述其修史，"遍閲舊史，旁采小説，簡牘盈積，浩如烟海，抉擿幽隱，校計豪厘"③，即是此意。《晉書》多采《世説新語》入史，就使有關列傳表現人物更加生動傳神。章太炎就認爲，《史》、《漢》以來，列傳中能看出傳主性格的，首先就是《晉書》，將傳主性格、風度寫得栩栩如生，不能因爲近似小説而加以忽視④。這類叙事，雖然采用小説材料甚至小説筆法，其叙

① 《晉書》卷四《惠帝紀》，93 頁。
② 《資治通鑒》卷八十二《晉紀》四，2614 頁。
③ 司馬光：《進書表》，見《資治通鑒》附録，9607 頁。
④ 《章太炎先生論史學三題》，載《史學史資料》，1980 年 6 期。

事本質還是歷史的，是以記載事實爲主的。

對於《晉書》中大量的神鬼怪物傳説，有論者認爲："一方面，當時怪誕傳説本來就多，晉宋十六國書中必有較多記載，這是國家分裂、人民生活痛苦無訴的反映。另一方面，有些怪誕傳説實際是人們對當時政治生活用曲折方式表達意見。"① 這是從史學角度得出的結論，在《晉書》內部可以找到根據，即所謂"譙周以司馬遷《史記》書周秦以上，或采俗語百家之言，不專據正經"② 等等是也。

其二是增加表現的情趣和色彩。

這使歷史不僅是要表現人間化的政事紀要，也可以表現另一個世界的另一番情趣。最明顯的仍可舉出《張華傳》，著重表現了"天下奇祕，世所希有者，悉在華所。由是博物洽聞，世無與比"的奇情異趣：

惠帝中，人有得鳥毛長三丈，以示華。華見，慘然曰："此謂海鳧毛也，出則天下亂矣。"陸機嘗餉華鮓，於時賓客滿座，華發器，便曰："此龍肉也。"衆未之信，華曰："試以苦酒濯之，必有異。"既而五色光起。機還問鮓主，果云："園中茅積下得一白魚，質狀殊常，以作鮓，過美，故以相獻。"武庫封閉甚密，其中忽有雉雊。華曰："此必蛇化為雉也。"開視，雉側果有蛇蛻焉。吴郡臨平岸崩，出一石鼓，槌之無聲。帝以問華，華曰："可取蜀中銅材，刻為魚形，扣之則鳴矣。"於是如其言，果聲聞

---

① 宋鼎立：《〈晉書〉采小説辨》，載《史學史研究》，2000 年 1 期。
② 《晉書》卷八十二《司馬彪傳》，2142 頁。

數里。

初，吴之未滅也，斗牛之間常有紫氣，道術者皆以吴方强盛，未可圖也，惟華以為不然。及吴平之後，紫氣愈明。華聞豫章人雷焕妙達緯象，乃要焕宿，屏人曰："可共尋天文，知將來吉凶。"因登樓仰觀。焕曰："僕察之久矣，惟斗牛之間頗有異氣。"華曰："是何祥也?"焕曰："寶劍之精，上徹於天耳。"華曰："君言得之。吾少時有相者言，吾年出六十，位登三事，當得寶劍佩之，此言豈效與!"因問曰："在何郡?"焕曰："在豫章豐城。"華曰："欲屈君為宰，密共尋之，可乎?"焕許之。華大喜，即補焕為豐城令。焕到縣，掘獄屋基，入地四丈餘，得一石函，光氣非常，中有雙劍，並刻題，一曰龍泉，一曰太阿。其夕，斗牛間氣不復見焉。焕以南昌西山北岩下土以拭劍，光芒豔發。大盆盛水，置劍其上，視之者精芒炫目。遣使送一劍並土與華，留一自佩。或謂焕曰："得兩送一，張公豈可欺乎?"焕曰："本朝將亂，張公當受其禍。此劍當繫徐君墓樹耳。靈異之物，終當化去，不永為人服也。"華得劍，寶愛之，常置坐側。華以南昌土不如華陰赤土，報焕書曰："詳觀劍文，乃干將也，莫邪何復不至? 雖然，天生神物，終當合耳。"因以華陰土一斤致焕。焕更以拭劍，倍益精明。華誅，失劍所在。焕卒，子華為州從事，持劍行經延平津，劍忽於腰間躍出墮水。使人没水取之，不見劍，但見兩龍各長數丈，蟠縈有文章，没者懼而反。須臾光彩照水，波浪驚沸，於是失劍。華嘆曰："先君化去之言，張公終合之論，此其驗乎!"①

---

① 《晉書》卷三十六《張華傳》，1074－1076頁。

這裏記載的兩段故事，前一段述奇物怪事，不見於今本《博物志》，而與盛唐時代張説的《梁四公記》風格相似，已經是六朝“小説”取得發展之後的作品。後一段述豐城寶劍事，又見雷次宗《豫章記》，在《隋書·經籍志》中與《山海經》等同屬史部地理之記，《豫章記》曰：

吴未亡，恒有紫氣見牛斗之間。張華聞雷孔章妙達緯象，乃要宿，問天文。孔章曰：“惟牛斗之間有異氣，是寶物也，精在豫章豐城。”張華遂以孔章為豐城令。至縣，掘深二丈，得玉匣，長八尺，開之，得二劍。其夕斗牛氣不復見。孔章乃留其一匣，而進之。劍至，光曜煒曄，焕若電發。後張華遇害，此劍飛入襄城水中。孔章臨亡，戒其子，恒以劍自隨。後其子為建安從事，經淺瀨，劍忽於腰間躍出，遂視，見二龍相隨焉①。

兩相比較，《晉書》已在《豫章記》的基礎上有了新的發展，篇幅增加，描寫更加細節化，和歷史叙事所要求的簡明純净是不相同的。情節亦有剪裁，删去了張華遇害而劍飛水中的神怪情節，努力使叙事人間化、歷史化。這兩個特點，表現了從六朝到唐代小説叙事細節化與人間化的兩大發展方嚮。

《晉書》的這類小説化叙事，和書中的歷史叙事形成相對獨立的部分。歷史叙事追求事件、人物的真實記録，小説叙事則追

① 歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》卷六十《軍器部·劍》引雷次宗《豫章記》，1081 頁，上海：上海古籍出版社，1985 年。

求人物的精神風貌、事件的獨特情趣。

如果説干寶在晉朝還將人間之“良史”與“鬼之董狐”明確區别開來，其《晉紀》和《搜神記》在材料和語體風格上都有明顯差别，殷芸《小説》也明顯表示了正史之嚴肅與小説之“不經”的明確分野；那麽，到了《晉書》，就企圖將這二者統一起來，讓它們在正史領域裏共存，歷史叙事可以將小説叙事納入麾下，小説叙事也可以借歷史叙事之尊貴而一登大雅之堂。

《晉書》裏還有很多例子，都表現了《晉書》以小説叙事手法對歷史叙事的改作。

如《賈謐傳》記載的韓壽與賈充之女兩情相悦私訂終身一事，是在《世説新語·惑溺》基礎上擴展改作而成。《世説》是軼事類小説，記述皆爲人間之事，求其奇而不求其怪，是以描寫手法而實録者。《世説》記曰：“疑壽與女通，而垣墻重密，門合急峻，何由得爾？乃托言有盜，令人修墻，使反曰：‘其餘無異，惟東北角如有人迹。’”① 到了《晉書》，使人的報告就改成了“惟東北角如狐狸行處”②，這就不免使人産生疑問：是狐狸經常出没之地呢？還是韓壽有變成狐狸而行的神通呢？而關於狐狸的傳説，正是初唐一個十分“小説化”的題材，在《朝野僉載》裏就有豐富的記載。很顯然，《晉書》的記載是比《世説》更加富於志怪色彩的，也是更加“小説化”的，追求的是如《酉陽雜俎序》裏所描繪的那樣一種有滋有味的志怪情趣。

也是在《賈謐傳》裏，還有一段記載，是放在《幽明録》、

① 劉義慶：《世説新語》卷下之下《惑溺第三十五》，479頁，上海：上海古籍出版社，1982年，影印光緒十七年思賢講捨刻本。

② 《晉史》卷四十《賈充傳附賈謐傳》，1173頁。

《冥報記》中而無愧的：

初，充伐吴時，嘗屯項城，軍中忽失充所在。充帳下都督周勤時晝寢，夢見百餘人録充，引入一徑。勤驚覺，聞失充，乃出尋索，忽睹所夢之道，遂往求之。果見充行至一府舍，侍衛甚盛。府公南面坐，聲色甚厲，謂充曰："將亂吾家事，必爾與荀勖，既惑吾子，又亂吾孫。間使任愷黜汝而不去，又使庾純詈汝而不改。今吴寇當平，汝方表斬張華。汝之闇戇，皆此類也。若不悛慎，當旦夕加罪。"充因叩頭流血。公曰："汝所以延日月而名器如此者，是衛府之勛耳。終當使係嗣死於鐘虡之間，大子斃於金酒之中，小子困於枯木之下。荀勖亦宜同，然其先德小濃，故在汝後，數世之外，國嗣亦替。"言畢，命去。充忽然得還營，顔色憔悴，性理昏喪，經日乃復。及是，謐死於鐘下，賈后服金酒而死，賈午考竟用大杖，終皆如所言①。

這段文字，被《太平廣記》收録進卷二百九十四《神》四，末注"出《晉書》"，成爲一個獨立的故事，是《太平廣記》從正史裏選收的極少數作品之一，説明宋人已經把它當作小説來看待了。就其情節而言，它運用了六朝後期至唐初衆多的生人入冥而知將來的情節母題。

《晉書》的這種敘事風格，使得《晉書》的政事紀要具有較强的故事性，書中的因果報應思想，也符合當時人們的宿命心理，這使得《晉書》有較强的可讀性，加上唐太宗親自爲《晉

---

① 《晉史》卷四十《賈充傳附賈謐傳》，1174－1175頁。

書》作了四篇史論（宣帝、武帝二紀及陸機、王羲之二傳），題爲“御撰”，使《晉書》得以取代衆多舊史，確立其無可替代的位置。

《晉書》撰成之後，由於其明顯的小説化傾嚮，招致了衆多史學家的不滿。首先是劉知幾的《史通》對《晉書》痛加詆訶，其内篇《論贊》、《序例》、《采撰》，外篇《雜説》、《暗惑》諸篇，都對《晉書》提出了尖鋭指責，並且進一步認爲“然則《史》、《漢》已前，省要如彼；《國》（按：指《三國志》）、《晉》以降，煩碎如此”①，對整個六朝以來正史小説化的傾嚮提出了嚴厲批評。其後，《舊唐書》編者也針對《晉書》的編撰説：“八人分功撰録，以臧榮緒《晉書》爲主，參考諸家，甚爲詳洽。然史官多是文咏之士，好采詭謬碎事，以廣異聞；又所評論，競爲綺豔，不求篤實，由是頗爲學者所譏。”②《四庫全書總目》也説：“其所褒貶，略實行而獎浮華；其所采擇，忽正典而取小説。……其所載者，大抵宏奬風流，以資談柄。取劉義慶《世説新語》與劉孝標所注一一互勘，幾於全部收入，是直稗官之體，安得目曰史傳乎？”③

批評《晉書》的焦點，其實質在於歷史與小説的關係問題，現代學者站在較爲科學的立場，對此作出了令人信服的解釋。錢鍾書説：“《晉書》出於官修，多采小説；《南史》、《北史》爲一家之言，於南、北朝斷代諸《書》所補益者，亦每屬没正經、無

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷六《叙事》，175頁，上海：上海古籍出版社，1978年。
② 《舊唐書》卷六十六《房玄齡傳》，2463頁。
③ 《四庫全書總目》卷四五《史部·正史類一》，405頁，北京：中華書局，1983年影印本。

關係之閑事瑣語，其有乖史法在此，而詞人之喜漁獵李延壽二《史》，又緣於此也。"[①] 余嘉錫説："蓋唐修《晉書》，惟以臧榮緒一家爲主，並取瑣言、雜記，所載雋語異事，散入其中，求足以供名士之清談，備文章之漁獵而已。其臧書所不收，則雜采郡國之書、釋老之傳，以附益之。蓋利其爲短部小書，省功易閲耳。"[②] 所謂"短部小書"，正是古小説之流。從史學角度看，《晉書》並非良史；從文學尤其是小説角度看，《晉書》就大大的可資談助了，而在當時，談助正是小説的最大功能。

《晉書》的例子，表明了一場以小説爲突破口的史學内部的文學化運動在初唐的勃興。劉知幾等一大批史學家正是站在維護、純潔史學文體的立場上，對唐初八史的修撰提出了批評，徐堅對劉知幾深加贊賞，吴兢則"嘗以梁、陳、齊、周、隋五代史繁雜，乃别撰《梁》、《齊》、《周史》各十卷，《陳史》五卷、《隋史》二十卷，又傷疏略"[③]，終究未能超越前人。吴兢的例子，從反面説明，初唐八史的地位已經日趨穩固，要想超越八史，也並非是一件易事。

對於這場史學小説化運動的較爲成功的積極反應，是劉知幾史學理論體系的建構，阻止小説進入史學既然已經不大可能，他於是采取了"導"而不是"堵"的策略，通過他對小説功能論、文體論、發展論諸方面的系統論述，成功地將小説與歷史結合起來，形成一個和《漢志》"街談巷議，道聽途説"小説不同的

---

① 錢鍾書：《管錐編》第二册，723 頁，北京：中華書局，1979 年。
② 余嘉錫：《四庫提要辨證》卷三《史部》一，第一册，138 頁，北京：中華書局，1980 年。
③ 《舊唐書》卷一百二《吴兢傳》，3182 頁。

“偏記小説”體系，將本已出現良好發展勢頭的文學小説，引導成爲文學成分漸弱而歷史成分更强的“史化小説”，其後由其子劉餗的《隋唐嘉話》(又名《小説》)、李肇的《唐國史補》(續劉餗小説之作）而一脈相承，“小説”進一步史化而且嚮著“國史”靠近，完全失去了小説文體應有的文學虚構性。

第八章　史化小說與唐代小說的興起

以“初唐八史”爲代表的史文合流，實質上是歷史敘事主動嚮小說敘事靠近，也是對於小說敘事地位的提升和確認。歷代積纍起來的歷史敘事的豐富經驗，使小說敘事得到充分的滋養，加上六朝小說已有的藝術經驗，這就醞釀著唐代小說行將興起的高潮。

但是，從歷史敘事到小說敘事的歷程，由於涉及到對傳統敘事觀念的巨大變革，這個歷程也是艱難的，其間不但經歷了在“初唐八史”修撰過程中艱難的實踐探索，也經歷了劉知幾等人激烈的理論爭執，這使小說敘事的確立和繁榮步伐，至少是在唐初近一個世紀裏大大地放慢了，直到武后時代結束以後，纔在玄宗時期呈現出初步的繁榮。

以下，我將以中宗、睿宗時期爲界，分成前、後兩個階段，對唐代前期小說敘事中的歷史敘事因素、以及小說敘事對歷史敘事的突破進行說明，同時，對唐初武德、貞觀年間出現的兩篇具有特殊意義的“長篇小說”《古鏡記》和《白猿傳》單獨進行探討。

第一節　《古鏡記》和《白猿傳》裏的歷史敘事與小説敘事因素

在初唐的武德到貞觀的近 30 年中，出現了兩篇特殊的作品，這就是以歷史文體形式表現的篇幅較長、情節較曲折複雜的《古鏡記》和《補江總白猿傳》。在這兩篇初唐小説的代表作品中，既保留了濃重的史學文體痕迹，又表現出從史學文體嚮文學小説突圍的明顯傾嚮。

《古鏡記》題爲王度作，時間大約爲唐高祖武德初（618 年）①，也有學者認爲作於隋末的大業十三年（617 年）十一月至次年三月，認爲“是作者看到隋朝行將滅亡，而爲它唱出的一曲挽歌”，在立意上帶有濃厚的歷史和政治色彩②。

對於這篇作品的定位，我認爲它首先是歷史文獻，作爲第一人稱敘述者的王度，曾在傳中自言“（大業八年）冬，兼著作郎，奉詔撰國史”，而惟一能够説清楚古鏡來歷的七十老人豹生，也是“頗涉史傳”的。由此可以認爲，這篇作品的創作旨趣，是浸潤於濃烈的史傳意識之中的，作者自覺運用的創作手法，首先就是歷史家的筆法。但是，作品最終不自覺地表現出來的，却是小説家的手法。這使這篇作品成爲歷史敘事和小説敘事的結合。李劍國將其稱爲“歷史家的傳奇小説”，認爲表現的是“類似咏史

---

① 韓理洲：《〈古鏡記〉是隋唐之際的王度所作新證》，載《學術月刊》，1987 年 6 期。

② 王宏鈞：《〈古鏡記〉傳奇探微》，載《中華文史論叢》，1985 年 1 期。

懷古詩的歷史主題"①，就是針對它的雙重叙事屬性而言的。

《古鏡記》的叙事結構，采用了明清長篇小説常用的連綴形態，全篇以古鏡爲綫索，分爲四大部分，即：

（一）侯生贈王度古鏡，開頭；

（二）王度持鏡歷奇事，又包括六個具體事件，爲全文主體之一；

（三）王度之弟王績借鏡及歸後述所歷古鏡靈異，也包括六個具體事件，爲全文主體之二；

（四）匣中悲鳴而鏡已失，結尾。

在兩個主體部分，作者采用了不同的叙事手法，王度的經歷爲順叙，而王績的經歷爲倒叙。在這兩種叙述中，同時貫穿了歷史和文學兩種叙事手法。作品中以真實、明確的時間和地點轉换爲引起故事的綫索，相當於歷史叙事中的編年手法。但順叙和倒叙各自組織成一個大的情節段落，表現不同趣味，王度持鏡的奇異經歷主要展示古鏡除妖蕩怪的靈力，是對正面力量的歌頌，用順叙，顯示出嚮上的情節發展趨勢。王績的經歷從大業十年至十三年六月，歷史上是隋朝急劇走嚮腐朽行將滅亡的時期，古鏡繼續四海除妖，但到了廬山，却以一個"洞明易道"的處士蘇賓勸他"天下神物，必不久居人間。今宇宙喪亂，他鄉未必可止，吾子此鏡尚在，足下衛，幸速歸家鄉也"作結，顯示出古鏡即將離去的遺憾結局，是古鏡靈異力量面對天運宿命的無可奈何，情節呈現下降的發展趨勢，故用倒叙。一順一倒，加上王度故事中豹

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，35頁，56頁，天津：南開大學出版社，1998年。

生叙述古鏡歷史的插叙，串聯如此衆多既有聯繫又可相對獨立的情節段落，形成複雜的叙述結構，這就是超越於歷史叙事之外的小説叙事手法的精心佈局了，即所謂“與史的單嚮（順序）、直綫的簡潔叙述不同，唐傳奇在叙述故事時，出現了多嚮、曲綫和複雜化的趨勢”，其結果是，“對於一般歷史來説，自然無需如此經營，也就自然無法達到小説這樣攝人心目、撼人心扉而又使之愉悦興奮的審美效果。”①

《古鏡記》采用歷史叙事的編年手法，表現大動亂時代的歷史意識，按照《隋書》和《舊唐書》目録學的原則，是應該歸入包括了《搜神記》等在内的史部之雜傳的。但它在實際上却以題材本身的非人間化和叙事結構的複雜化，與史學家們奉爲正宗的實録和簡潔兩大歷史叙事原則相違逆，這使唐人在文學小説繁盛之後回顧往昔的時候，把它劃入了唐人志怪小説的重要作品序列，即如《文苑英華》卷七百三十七顧况《戴氏廣異記序》所説：“國朝燕公《梁四公記》、唐臨《冥報記》、王度《古鏡記》、孔慎言《神怪志》、趙自勤《定命録》，至如李庾成、張孝舉之徒，互相傳説。”

《古鏡記》宏大的篇章、複雜的結構，使它和《隋唐嘉話》、《國史補》裏那些同樣記述古鏡之靈異的短章區别開來。可以説，唐代以來，繼承了“短言”特徵的是史化小説，而志怪小説正在嚮著“擴其波瀾，施之藻繪”的一條路上走，這些非人間化的虚構幻想，一旦和歷史化的合理内核相結合，就自然促進了一種承

① 董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，203、205頁，北京：中國社會科學出版社，1994年。

擔著表達“人類精確印象”的小説文體發生和興起了。

唐初的另一篇著名作品是《補江總白猿傳》，簡稱《白猿傳》，諸家皆認爲它是一篇嘲謔攻擊之作，今人考證爲初唐書法門派之爭的結果，認爲係虞世南死後，褚遂良爲太宗侍書，爲了鞏固地位，授意手下輕薄文人攻訐歐陽詢之作，當作於虞世南卒（貞觀十二年，638 年）後，歐陽詢卒（貞觀十五年，641 年）前①。

根據這一創作背景，《白猿傳》可以定性爲一篇影射作品，其直接的目的是政治的，而不是屬於文學小説的審美範疇，使這篇作品的創作方法，首先是直接貼近六朝以來蓬勃興旺的史部雜傳，《太平廣記》注“出《續江氏傳》”，宋人《郡齋讀書志》入史部傳記類，都明確地表示人們將其當作史部作品看待。但這篇所謂“傳記”的作品，在結構上並没有體現史書列傳的“傳者，列事也。……列事者，録人臣之行狀”② 的“列”的敘事功能，並不符合列傳的格式要求。從這個意義上説，它又與小説敘事相接近了。

首先，它的中心人物是模糊的，歐陽紇是貫穿全傳始終的人物，但傳中真正表現出奇異之處，並與作品名稱相符的却是白猿。其二，就傳主而言，没有籍貫、家世等列傳例行的開始，結局也極其簡略，不符合列傳撰寫求全求備的慣例。其三，作品並非“列事”，而主要是一件單獨的奇遇。其四，在具體敘述中，大量的景物環境氛圍的襯托和細節的渲染，使它文學色彩更濃而

① 卞孝萱：《〈補江總白猿傳〉新探》，載《西北師大學報》，1991 年 3 期。
② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷二《列傳》，46 頁，上海：上海古籍出版社，1978 年。

史傳色彩減弱。

以上諸端，都表明這篇以"傳"命名的作品，雖然其創作動機並非文學審美，而最後成形的作品叙事形態，却並不符合史傳的文體特性，更多地給予讀者的是追奇求怪的審美享受。故在《新唐書·藝文志》首次著録時就把它歸入小説家類，《直齋書録解題》亦入小説類，《太平廣記》卷四百四十四入《畜獸十一·猿上》（題作《歐陽紇》）也是作爲志怪來看待的。

從叙事結構及史書叙事體例來看，《白猿傳》是單體故事，更接近以記叙事件爲主的"記"；《古鏡記》是集合故事，更接近記録人物（在非人間化的世界，也可以是物品或鬼神）的"傳"。這兩篇相繼出現於唐初的"長篇"作品，從叙事、記人兩個方面，構成了唐初叙事作品的宏大篇章。它們出現的時間，正是"唐初八史"修撰的前後，在這一個時期裏，正史的小説化叙事和雜傳的小説化叙事可以看作是同步發展的。在正史裏，歷史叙事中滲透著小説叙事，但歷史叙事仍佔據絶對的主導地位；在雜傳裏，歷史叙事保留的衹是軀殼，創作動機雖然仍是具有歷史與政治意義的，但文體風格已經由小説叙事滲入到作品的各個角落了，這無疑爲小説叙事擺脱歷史叙事而逐漸走嚮唐代小説的文體獨立，也就是中國文學性小説文體的興起，提供了必要的鋪墊。

第二節　唐初百年歷史叙事對小説叙事的壓抑

雖然唐初不到 30 年，就有了《古鏡記》和《白猿傳》這樣突出的作品，但其緊接著下來的數十年間，小説創作情況却是不容樂觀的，其總體力量仍顯不足，尤其是經過劉知幾等人對唐初

八史的批評之後，這類被後人稱作“傳奇文”的單篇小説創作並不普遍。李劍國將武德初至大曆末作爲唐代傳奇志怪的“初興期”，其中武德初（618 年）至先天初（712 年）的 95 年爲前段，開元初（713 年）至大曆末（779 年）的 67 年爲後段，“在長達一百六十年——差不多佔了唐朝的五分之三——的時間裏，纔有大約四十種小説出現，平均四年一種，幾乎是緩慢的爬行。”①

據李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》，創作年代及作者大致可考的作品，前段的傳奇文僅有五種：

王度《古鏡記》，存，高祖武德初（約 618 年）。

闕名《補江總白猿傳》，存，太宗貞觀十五年前後（約 641 年）。

胡慧超《晉洪州西山十二真君傳》，節存，高宗上元間至武后長安三年前（674 年至 703 年）。

張鷟《游仙窟》，存，高宗儀鳳四年（679 年）。

劉氏《猿婦傳》，佚，中宗景龍末（約 709 年）。

明確可考爲玄宗開元以前的前段志怪集五種：

蕭瑀《般若經靈驗》，佚，太宗貞觀中（627 年至 649 年）。

唐臨《冥報記》二卷，殘存 72 條，高宗永徽四年（653 年）。

郎餘令《冥報拾遺》二卷，殘存 44 條，高宗龍朔三年（663 年）。

王方慶《王氏神通記》十卷，佚，武后長安二年前（702 年前）。

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，34 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

王方慶《神仙後傳》十卷，佚，武后長安二年前（702 年前）。

從這份目録看，在玄宗之前的初唐 95 年中，小説創作並不興盛，甚至還遠遠不及唐前六朝的盛况。在可考的這 10 種作品中，宗教小説又佔了 6 種（道教傳奇文 1 種，志怪集 2 種；佛教志怪集 3 種），尤其是志怪集，幾乎全是宗教作品。而在世俗作品中，真正有影響並流傳後世的，不過僅僅《古鏡記》、《白猿傳》及《游仙窟》三種單篇傳奇文，至於志怪集則一種也没有。這説明當時的傳奇志怪小説，除宗教作品外，世俗作品的影響很小，並且缺乏對六朝的超越和發展。

那麽，唐初人們的叙事功夫用到哪裏去了呢？這就是歷史叙事的繁榮。除了唐初八史這樣的正史作品外，在據開元皇家藏書編成的《舊唐書·經籍志》裏，史部書呈現出一片繁榮，據不完全統計，在《舊唐書》所著録的史部叙事類作品，就有正史類許敬宗等《晉書》以下 8 種，起居注類温大雅《大唐創業起居注》以下 9 種，雜傳忠節類魏徵《自古諸侯王善惡録》以下 2 種、鬼神類唐臨《冥報記》1 種、列女類大聖天后《列女傳》以下 4 種，雜譜牒類高士廉《大唐氏族志》以下 5 種、令狐德棻《令狐家傳》以下 4 種，地理類裴矩《高麗風俗》以下 7 種，另有記載典章制度的政書多種。從這裏可以看出，唐初人們著重進行的，一是由皇家組織的官方史學的總結性叙事，二是社會文化的實用性叙事。還可以看到，被後人作爲傳奇之重要源頭的“雜傳”，《舊唐書·經籍志》共收 194 部，而初唐作品却僅有 7 部，這個比例實在太小；子部的 13 部“小説”，全部是唐前作品。這説明大亂初定之後，人們的熱情集中於重建正宗史學，而對小説還無暇

多顧。

此時的小説敘事，如前所述，在當時高度重史的文化背景下，其世俗部分，還衹是歷史敘事的一個組成部分，整體缺乏“亮點”。

與此不同的是，在這個階段的宗教小説裏，倒有些不錯的作品出現，而且對唐代小説的興起具有重要的意義，在下一編裏將要詳細地談到，這裏暫不多論列。

第三節　開元年間小說創作的繁榮

弘道元年（683 年）十二月，高宗駕崩，尊天后武氏爲皇太后，臨朝稱制。垂拱四年（688 年）加尊號曰聖母神皇。次年，即載初元年（689 年），九月九日，革唐命，改國號爲周，改元爲天授。十二日，加尊號曰聖神皇帝，降皇帝曰皇嗣，武周王朝正式開始全面運行。

武周的意義，不僅是初唐政治生活中的一個轉折，在其後武則天執政的十餘年中，也著重建立與李唐王朝不同的一套文化價值觀念體系，是文化的一次轉折和變遷。

神龍元年（705 年）正月，武則天讓位於中宗。十一月，武則天去帝號，當日駕崩。但其後一直到景龍四年（710 年）六月臨淄郡王李隆基發動宫廷政變，經過睿宗兩年多的過渡，到先天元年（712 年）八月唐玄宗李隆基即位，唐代文化纔在恢復李唐文化價值觀念體系的基礎上，進入一個新的階段。

在 683 年至 712 年這段時間裏，唐初奠定的史官文化基礎受到削弱，應該説是給小説敘事的發展提供了一個空間，但政治的

混亂必然帶來文化的混亂，故武周及中宗、睿宗時期，小説並沒有得到大的發展。玄宗即位，著手重建李唐文化，但這種重建並不是對舊有文化體系的原樣複製，而是以舊有文化體系爲基礎的發展。

至此，小説也纔在初唐大規模的修史高潮結束之後，真正找到感覺，在政治清明、文化自由、社會安定的良好氣氛中，獲得唐代開國以來的第一次大發展。尤其是在武周以來積聚的文化能量，都在開元初噴薄而出，使小説叙事在初步離開歷史叙事的拘限之後，形成了唐代開國以來前所未有的壯觀場面。

開元年間（包括時間不詳但下限在開元間）的作品，比起唐初以來的近一個世紀，在數量上有了增長。據李劍國著録，此期傳奇文六種：

何延之《蘭亭記》，存，開元二年（714 年）作，開元十年（722 年）補記。

張説《梁四公記》，節存，具體時間不詳，開元十九年（731 年）前[①]。

張説《龍鏡圖記》，存，約開元七年（719 年）至十九年（731 年）之間。

張説《緑衣使者傳》，節存，具體時間不詳，開元十九年（731 年）前。

張説《傳書燕》，節存，具體時間不詳，開元十九年（731 年）前。

---

① 按《舊唐書》本傳，張説卒於開元十八年十二月，公曆已是 731 年。張説四篇傳奇文均無明確創作時間，故繫於其卒年之前。

唐晅《唐晅手記》，存，開元二十年（732 年）後。

此期志怪集七種：

闕名《志怪録》，佚，存 2 條，武周至玄宗間（690 年至 712 年後）。

沈如筠《異物志》三卷，佚，中宗至玄宗開元中（705 年至 712 年後）。

孔慎言《神怪志》，佚，存 1 條，武后至玄宗間（684 年至 712 年後）。

盧重玄《夢書》四卷，佚，約開元（713 年至 741 年）中。

蔡偉《後仙傳》，佚，約開元（713 年至 741 年）中。

張氳《神仙記》二十卷，佚，天寶四載（745 年）前。

竇維鋈《廣古今五行記》三十卷，殘存 179 條，約開元（713 年至 741 年）中。

僅僅 29 年的開元年間，其創作數量已經超過前 95 年，而且出現了一個顯著的變化，就是世俗志怪傳奇與佛道宗教小説的比例發生了不小的變化，此前是宗教小説佔據半壁河山，而在上述 13 種作品中，佛教作品僅《唐晅手記》1 種，道教作品 2 種，世俗志怪傳奇却有 10 種。

不僅如此，以真實的著名歷史人物爲題材的"歷史小説"所佔份額也有縮小，前段傳奇文中的王度兄弟、歐陽紇父子、十二真君以及張鷟，都是當時的"知名人士"，除《游仙窟》外，其創作動機也多非審美的而是歷史（政治）的；後段傳奇文裏雖然仍有前三篇作品寫的是歷史人物，但從創作旨趣來説，除《蘭亭記》以太宗君臣爲主人公還主要是記歷史内幕秘聞之外，《梁四公記》和《龍鏡圖説》雖然分别以梁朝四公和玄宗君臣爲主人

公，但其旨趣却都從記載軼聞或抒發歷史感慨轉移到了博物賞奇之上。

總的來説，開元年間的小説風氣，已經和唐初近百年間有了不小的變化，取得了較大的成果。

第四節　張説傳奇文創作中的歷史叙事

開元年間小説風氣的這種變化，尤其重要的是源於對歷史的理解。張説是其中的一個關鍵人物。

唐朝建國之初，太宗重視的是如何保持天下的安定、皇祚的長久，故大力整理前代歷史以作借鑒；到玄宗開創"開元之治"的承平局面，所謂右文盛事，就是要抒發天下一統、四海乂安的自豪。張説與蘇頲並稱"燕許大手筆"，是那一時期的"文壇盟主"，《舊唐書》本傳稱其"遂爲開元宗臣。前後三秉大政，掌文學之任凡三十年"，又"引文儒之士，佐佑王化，當承平歲久，志在粉飾盛時"①。這種心態，一方面包含著張説作爲開元宗臣總覽天下的宏大氣魄，一方面包含著開元盛世那個時代的自豪與自信的特徵，所以他滿懷激情地要通過不同方面的文體手段表現他對那個時代的頌美與贊嘆。在小説的外在表現上，他著重運用了兩種不同的手段：

第一種手段，是開元盛世的寶物咸至、四海來朝、惟唐獨尊的宇内博物風姿的展現。這種展現，既可以如《梁四公記》通過歷史來托古喻今，也可以如《龍鏡圖説》是對現實的直接頌美。

---

① 《舊唐書》卷九十七《張説傳》，3057 頁。

《龍鏡圖説》是當代的一篇皇家寶物記，體現了張説對皇家聖朝的由衷贊美，正如他在詩裏所説，是“寶鏡頒神節，凝規寫聖情”①，是對皇家的一片忠忱。

《梁四公記》則從歷史出發，四公所分别擅長的占卜、禮儀、博物、應對，以傑公的博物最爲宏富，是以古喻今之作。李劍國對此予以高度評價：“所涉遠國遐方、奇禽異獸、珍寶珠玉，光怪陸離。幻誕萬端。……此記正古之《山海經》、《神異經》、《洞冥記》、《十洲記》、《博物志》、《玄中記》、《拾遺記》、《述異記》之餘緒，仿其立意而間襲其事（如燭龍、火鼠、火木等）。”② 元人吴萊《觀梁四公記》及清人譚獻《復堂日記》卷五都對此予以了高度評價。

更重要的是，《梁四公記》還體現了一種在唐代小説文體的興起過程中十分重要的意義，關涉到小説叙事對歷史叙事的超越。張説本人以“大手筆”的“文壇盟主”地位監修國史多年，參加編撰過《今上實録》等嚴肅的歷史著作，也參編了大型類書《三教珠英》，可以説在他身上體現了歷史學家、文學家和博學者三重文化身份的結合。而體現在《梁四公記》作品裏，既借用了歷史傳記的文體形式，借用了歷史人物的身份姓名，借用了歷史事件的真實叙述，正如李慈銘説“可以補史闕也”③；但同時，他所用的描述手法，又不僅是充分細節化的，也是富於想象力的，李劍國謂：“然其寫龍王龍女，乃采佛經之説，而自爲幻設，

① 張説：《奉和聖制賜王公千秋鏡應制》，見《全唐詩》卷八十七《張説》三，943頁。

② 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，149－150頁，天津：南開大學出版社，1998年。

③ 李慈銘：《越縵堂讀書記》八。

爲舊編所無；且用傳奇筆法，精心經營，鑄成偉構，尤使舊制見絀，所謂‘青取之於藍而勝於藍’者也。”①

再如“明年冬，扶南大舶從西天竺國來，賣碧玻黎鏡”一事，長約400字，寫寶鏡來源，以顯示傑公識寶的博物才能，而且還夾雜著胡商盜寶的公案故事，情節曲折複雜，具有傳奇色彩。這就在歷史叙事的外殼裏，又包蘊了豐富的小説叙事因素。

小説叙事的顯著標誌，並不在於情節的複雜和離奇，而在於有意的幻設和虛構。張説寫《梁四公記》，雖然他的身份主要是監修國史多年的歷史學家，他的寫作動機是政治與歷史的，但他却在“初唐八史”的叙事實踐基礎上，在《三教珠英》等廣闊的文化視野中，自覺與不自覺地運用了小説叙事，而且在其叙事表現中成爲主要手段，這就使這篇作品更重要的意義，並不在於它是一篇歷史文獻，而在於它是一篇小説。當然，它還不是唐代小説成熟期的典型作品，而衹是唐代小説興起之前的作品。

第二種手段，是通過對現實當中傳奇故事的新聞性展現，表現了大唐盛世“天人合一”的自豪和自信。

張説《緑衣使者傳》和《傳書燕》兩篇，寫的都是玄宗時代的“真實事件”，前者寫一隻鸚鵡爲主人叫屈伸冤，後者寫燕子爲思婦尋夫送信，都獲得了一個大團圓的結局。這兩篇作品，原作已經亡佚，但在王仁裕的《開元天寶遺事》裏保留了故事梗

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，150頁，天津：南開大學出版社，1998年。

概，題爲《鸚鵡告事》和《傳書燕》①。這裏的題材並非張説首創，早在六朝小説裏就有豐富的動物故事。但張説的創作和傳統民間故事裏的動物報恩母題並不相同，這裏更集中地表現了一種"忠義"的人間倫理，而作品裏的非人類世界與人世間的相通相感，更是在以君權神授、"真命天子"君臨天下的"天人感應"基礎上發展起來的一種"天人合一"境界。季羡林解釋"天人合一"，認爲是"與自然渾然一體"，"是同自然交朋友，瞭解自然，認識自然，在這個基礎上再嚮自然有所索取"②。在張説的小説裏，這種動物而具人性的情節設計，正是渾然一體的天人之間的感應。《鸚鵡告事》最後歸結到大唐盛世的"真命天子"，曰："明皇訝嘆久之。……封鸚鵡爲緑衣使者，付後宫養喂。"

張説作爲盛世重臣，既是盛世局面的開創者之一，也是盛世局面的直接感受者，他對開元盛世的歌頌是真誠的，這種情感的真誠加上歷史家的博學與文學家的色彩，使他的作品繽紛絢爛。他還有一首詩《時樂鳥篇》，詩前小序説：

伏見天恩以靈異鸚鵡及能延京所述篇，出示朝列。臣按南海《異物志》，有時樂鳥，鳴云太平。天下有道則見，驗其圖，丹首紅臆，朱冠緑翼，鶯領文背，糅以五色。今此鳥本南海貢來，與鸚鵡狀同，而毛尾全異，其心聰性辨，護主報恩，固非凡禽，實

① 《鸚鵡告事》見《開元天寶遺事》卷上《開元》，文末稱："張説後爲《緑衣使者傳》，好事者傳之。"《傳書燕》見卷下《天寶下》，文末云："後文士張説傳其事，而好事者寫之。"但張説開元十八年十二月已卒，故《開元天寶遺事》誤繫其年。見丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，71 頁，95－96 頁，上海：上海古籍出版社，1985 年。

② 季羡林：《"天人合一"新解》，載《傳統文化與現代化》，1993 年 1 期（創刊號）。

瑞經所謂時樂鳥。延京雖叙其事，未正其名。望編國史，以彰聖瑞。

詩云：

本持符瑞獻明王，還用文章比君子。
自憐弱羽詎堪珍，喜共華篇示來人①。

從這裏出發，可以從三個轉折來理解其作品的叙事本質。

第一個轉折，他的創作心態，正如上述詩句所説，首先是政治的，而政治的也就是歷史的，他的創作方法，也就首先在這個層面上展開，寫往事是歷史叙事，寫現在是新聞叙事。

第二個轉折，他在作品裏展現的叙事背後的目的，却又不是現實生活或歷史事實的再現，而是要表現大唐盛世“天”與“人”之間的相應相感，歌頌聖明天子受天命、合天意的神聖性，這就使他的創作方法又並非純然是歷史的，而在以實録爲核心特徵的歷史叙事之外，大量地運用了超越一般人間萬象的虚構與幻想手法，接近於神話叙事。

第三個轉折，他所運用的虚構和幻想，是小説叙事語體不求現象真實而求本質真實的手段之一，其作品的客觀效果在本質真實上表現了人類的智能、道德與情感，以及人類對生活的細微體驗與精確印象，這就是小説叙事。

從歷史或新聞叙事到神話叙事，最後完成於小説叙事，這就

① 張説：《時樂鳥篇並序》，見《全唐詩》卷八十六《張説》二，938－939頁。

是張説所走過的一段小説文體發生的過渡歷程。但必須同時看到，張説作品裏的小説文體因素的萌生，並不是一個自覺的過程，而是在其他創作動機之下，在“初唐八史”歷史敘事與小説敘事互相融合滲透的基礎上，小説敘事通過歷史敘事的扶持而逐漸發展壯大之後，又同時經歷了劉知幾的歷史文體純潔化運動之後，歷史敘事與小説敘事重新確立自己的勢力範圍過程中，表現出來的一種歷史文體與小説文體自發的離析。可以明確地説，“初唐八史”是歷史敘事重於小説敘事，張説四傳是小説敘事重於歷史（新聞）敘事，這就是唐初百年與開元年間的不同。

後人還有將唐傳奇的著名作品《虬髯客傳》也歸到張説名下的，大概正是因爲他有上述的歷史敘事與小説敘事的雙重背景吧。傳中“真人之興”的君權天授的思想，也正與張説的作品相吻合。但這篇作品實非張説所作，而是晚唐作品，已經有學者經過考證指出。

第五節　《朝野僉載》小説敘事對歷史敘事的五點突破

如果説張説代表了單篇傳奇文從歷史敘事中的脱穎而出，那麼張鷟就代表了小説集從歷史敘事中的脱胎。

張鷟字文成，以字行，典籍多言張文成，兩《唐書》無專傳，均附於其孫張薦傳前。他的詳細生卒年，本傳無載，李劍國考定其高宗顯慶三年（658 年）生，玄宗開元十八年（730 年）卒，與張説同時而年歲略長。張鷟早年汲汲於功名，從高宗調露初（679 年）開始，七次應舉（本傳説八次，今從《大唐新語》、

《獨異志》、《桂林風土記》、《順宗實録》諸書），而沉溺下僚，開元二年（714 年）又被貶嶺南，但很快就被召回。其後數年，纔起用爲從五品上的襲州長史，終司門員外郎。死後贈官，也纔是一個從四品下的國子司業，可謂仕途很不得志。

張鷟與張説，時代相同而地位不同，正好形成一個對比，從在上者與在下者兩個階層，發展了兩種風格的小説叙事。

張鷟與歷史、與小説的關係，都極爲密切，表現在兩個方面。其一，他是一個小説世家的開創者，其孫張薦著有志怪傳奇集《靈怪集》及雜傳《史遁先生傳》，張薦孫張讀又著有志怪傳奇集《宣室志》，他對子孫的影響，正説明他在小説集創作方面的魅力。其二，他是一個歷史（政治）與小説（文學）的雙栖作家，他的著作，既有十分通俗的小説《游仙窟》，也有《雕龍策》、《龍筋鳳髓判》這樣的擬公文，有《帝王龜鑒》等歷史政治作品，以及《朝野僉載》這樣的歷史兼小説作品。不僅如此，張薦、張讀也是這樣的歷史與小説的雙栖作家。在這裏就從他的這兩個特殊性出發，分析開元以前歷史與小説在另一方面的密切關係。

張鷟小説叙事對歷史叙事的滲透，主要表現於《朝野僉載》。《朝野僉載》一書，不見兩《唐書》列傳，《新唐書·藝文志》雜傳記類始見著録，二十卷。《郡齋讀書志》小説類著録《朝野僉載補遺》三卷，云："唐張鷟文成撰。分三十五門，載唐朝雜事。"《直齋書録解題》著録《朝野僉載》一卷，稱"其書本三十卷，此特其節略爾。别求之未獲。"《宋史·藝文志》入雜傳記類，二十卷，又《僉載補遺》三卷。《四庫全書總目》入小説家類雜事之屬，六卷，並考證説："疑《僉載》乃鷟所作。補遺則爲後

人附益。凡闌入中唐後事者，皆應爲補遺之文。而陳振孫所謂書本三十卷，此即節略者，當即此本。蓋嘗經宋人摘録，合《僉載》、《補遺》爲一。刪並門類，已非原書，又不知何時析三卷爲六卷也。”今人趙守儼有點校本[①]，正文六卷，共收 400 條，另補輯 88 條，疑文 6 條，共 494 條，是現在所能看到的最完備的本子，然而跟原書相比，應當仍然差得較遠。

從以上著録可以看到，人們對待《朝野僉載》的態度，是依違於歷史與小説兩可之間的。在今人的研究中，如侯忠義《隋唐五代小説史》將其收入第六章《唐代軼事小説》第一節《唐初期軼事小説》，劉葉秋《歷代筆記概述》列入第三章《唐代的筆記》第二節《歷史瑣聞類的筆記》，李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》則不收此書，仍然是將此書作爲歷史與小説雜合性的筆記作品而不是志怪傳奇小説看待的。

《朝野僉載》頗受《太平廣記》編者的青睞，共有 414 條入選，這樣龐大的數量，是其他小説集難以比肩的，僅次於《酉陽雜俎》（607 條）而居第二位。相比而言，同樣是“此書二十卷，用紙一千幅，蓋十餘萬言”[②] 的《廣異記》，纔入選 288 條。可見《朝野僉載》在宋初仍然很有市場。

據晁公武稱，《朝野僉載》原是分門别類排列的，但原書已佚，如何分門今天已不可得見。在同樣采取分類編排的《太平廣記》裏，所選 414 條，按其内容可粗略分爲四大類：

① 劉餗撰，程毅中點校：《隋唐嘉話》；張鷟撰，趙守儼點校：《朝野僉載》；北京：中華書局合訂本，1979 年第 1 版，1997 年第 2 次印刷。本書引用原文，皆以此爲底本。

② 顧況：《戴氏廣異記序》，見《文苑英華》，卷七百三十七。

第一類是宗教故事①，89 條。初唐以來，佛教報應記大爲流行，這裏的宗教故事也多有表現佛徒事迹或闡釋佛教義法的，本土原始宗教的内容也有一些，但道教内容却較少，使這些宗教故事反映出來的觀念形態主要是佛教與原始宗教的報應和宿命。

第二類是人物軼事②，209 條。核心是記述奇人奇事，其中正嚮褒義的有 21 類 69 條，反嚮貶義的 15 類 140 條，但所謂貶義，又多是從性格的古怪而生發出來的好笑，多數並非咬牙切齒的批判與詛咒，這就透露出濃濃的滑稽戲謔色彩。

第三類是彼岸世界③，54 條。這些篇章總的意旨，是表現人類在獲取一定的信道之後，便實際上可以與另一個世界相通，那裏或者是精神活動領域的夢的世界，或者是通過法術而走進的幻術世界，或者是原始宗教與佛道二教所共同具備的神鬼妖的世界，展現出一種通靈的神奇與彼岸的怪異。還要注意的是，這裏是和宗教内容有交叉的，但側重點不同，宗教故事重在以事釋理，彼岸故事重在以事悦情。

第四類是博物雜記④，61 條。這裏又有三種情況，一種是記無生物的，一種是記生物的，一種是雜録。博物是《山海經》以

---

① 《太平廣記》各子目入選條數爲：異僧 4，報應 22，徵應 23，定數 15，感應 1，讖應 24。

② 《太平廣記》各子目入選條數爲：吝嗇 6，氣義 1，知人 1，精察 8，幼敏 2，器量 3，氏族 1，銓選 3，將帥 1，驍勇 6，豪俠 1，博物 1，文章 2，好尚 3，樂 2，書 1，畫 1，卜筮 4，醫 13，伎巧 9，器玩 4，奢侈 8，詭詐 9，諂佞 10，遺忘 3，治生 2，貪 8，褊急 3，詼諧 4，嘲誚 15，嗤鄙 28，無賴 11，輕薄 1，酷暴 23，婦人 10，童僕奴婢 1。

③ 《太平廣記》各子目入選條數爲：夢 8，巫 6，幻術 10，妖妄 11，神 2，鬼 4，妖怪 4，人妖 1，精怪 1，再生 3，冢墓 4。

④ 《太平廣記》各子目入選條數爲：銘記 2，山 1，石 3，寶 1，草木 3，龍 1，虎 3，畜獸 8，狐 3，蛇 7，禽鳥 15，水族 5，昆蟲 2，蠻夷 4，雜録 3。

來古小説的一個龐大支流，表現了原始時代神話思維的遺留，在萬物有靈的觀念支配下，無生物、生物與人類形成一個共同的整體，人與非人的世界在這個世界裏相通。正如張華《博物志序》所説："余視《山海經》及《禹貢》、《爾雅》、《説文》、地志，雖曰悉備，各有所不載者，作略説。出所不見，粗言遠方，陳山川位象，吉凶有徵。諸國境界，犬牙相入。春秋之後，並相侵伐。其土地不可具詳，其山川地澤，略而言之，正國十二。博物之士，覽而鑒焉。"則博物所載，其一是廣，其二是異，其三是奇。"廣"是疆域之遼闊、物類之紛繁，"異"是少見，"奇"是奇怪，三者共同構成一種審美的小説趣味，也構成一種"吉凶有徵"的天人感應，以及萬方來朝的上國自豪，又有一種政治與倫理秩序的史學趣味，是歷史與小説的邊緣地段。

《朝野僉載》今本無序，看不到作者的宣言了。《四庫全書總目》提要有言："其書皆紀唐代故事，而於諧謔荒怪，纖悉臚載，未免失於纖碎。故洪邁《容齋隨筆》譏其記事瑣屑擿裂，且多媟語。然耳目所接，可據者多。故司馬光作《通鑑》亦引用之。兼收博采，固未嘗無裨於見聞也。"趙守儼的《點校説明》在肯定這是"記載朝野見聞的一部隨筆"同時，也稱："但書中也記述了不少鬼神怪異的故事和無謂的瑣語瑣聞……另外，作者紀事有時過多地從趣味性著眼，不大注意事實的準確性，這就難免在具體情節上發生差錯。這些缺點，當然降低了它的史料價值。"①這些評論，多是從史料價值出發而對《朝野僉載》持批評態度

① 趙守儼：《朝野僉載點校説明》，卷首 3－4 頁，見《隋唐嘉話·朝野僉載》合訂本，北京：中華書局，1997 年。

的，但如果從小説角度著眼，這裏所謂的“怪異”和“無謂”，則恰好是它的特點所在。

《朝野僉載》裏有豐富的小説筆法，之所以説“筆法”而不直接稱之爲“小説”，因爲它最基本的性質，仍然是一部史料隨筆之作，其基本筆法仍然是歷史敘事，小説敘事衹是其中的一種正在生長和發展中的富有潛力的積極因素。《朝野僉載》所保留的歷史敘事的基本筆法，包括以真實的歷史人物爲綱，追求親見親聞並時有作者親身介入的實録效果，即使記録怪異仍以“鬼之董狐”爲己任而排斥自覺虛構等等。

《朝野僉載》裏的小説筆法，表現在對歷史敘事的偏離之上，即如董乃斌先生所言，是“政事紀要式嚮生活細節化的轉化”，政事紀要是歷史敘事，生活細節就是小説敘事了。這裏表現爲五個方面：

其一，描寫對象平民化。

歷史敘事是以政治體系爲綱的，正如劉知幾所説：“夫紀傳之興，肇於《史》、《漢》。蓋紀者，編年也；傳者，列事也。編年者，歷帝王之歲月，猶《春秋》之經；列事者，録人臣之行狀，猶《春秋》之傳。《春秋》則傳以解經，《史》、《漢》則傳以釋紀。”① 歷史敘事的主人公，是政治綱目中的君臣，無論正史、野史，都大致遵循著這一規則，寫的是聖君賢人、名臣大僚，而對於普通人的喜怒哀樂、悲歡離合，對於普通人的生活感受，當時的歷史家們是不感興趣的。《隋唐嘉話》與《唐國史補》寫的

① 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷二《列傳》，46頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

多是官居朝列、可入正史列傳之人，是嚴格的史化小說，純粹的史學文體。

而在《朝野僉載》裏，卻寫了大量的平民百姓，卷一第一條寫的就不過是一個貞觀年間定州鼓城縣的富民魏全（大致相當於後世小說中的“員外”吧）和一個算命先生王子貞的故事，故事的核心事件，魏母失明、算命先生作法除妖，這絕對是和政治歷史、軍國大政無關的私人場景裏的生活小事。普通的鄉里富民，州參軍、縣令丞簿尉等低級官員，一般的和尚道士，他們和朝廷大僚一起，形成了《朝野僉載》裏的不同人物形象群體，這就從嚴肅的正史領域走出來，走嚮了廣闊的社會生活，而這正是小說敘事的根基。

其二，描寫事件瑣屑化。

正史寫的是軍國大事，但小說則不同，董乃斌認爲："即使寫到某些帝王將相、大僚要員，唐傳奇也儘量不寫他們的政事活動而衹著重寫他們的生活瑣事，尤其是寫他們的情感生活甚或性情偏嗜之類。在不得已涉及一些重大政治事件時，也衹把這些大事作爲背景略作粗淡點染而已。"① 《太平廣記》選用《朝野僉載》時，用了30多個類目來表現人物各方面的性情，其中大部分是生活瑣事，與軍國大政無關。如《夏侯處信》：

夏侯處信為荊州長史，有賓過之，處信命僕作食。僕附耳語曰："溲幾許面？"信曰："兩人二升即可矣。"僕入，久不出，賓

① 董乃斌：《中國古典小說的文體獨立》，173頁，北京：中國社會科學出版社，1994年。

以事告去。信遽呼僕，僕曰："已澳訖。"信鳴指曰："大異事。"良久乃曰："可總燔作餅，吾公退食之。"信又嘗以一小瓶貯醯一升自食，家人不沾餘瀝。僕云："醋盡。"信取瓶合於掌上，餘數滴，因以口吸之。凡市易，必經手乃授直。識者鄙之。①

荆州在唐初爲大都督府，貞觀二年降爲都督府，龍朔二年升大都督府。大都督府長史從三品，下都督府長史從五品上。不管這個夏侯大人是什麽時候的長史，也都算是一位地方大員了。然而，作者却没有從他的身份地位出發來寫他的政績，而是寫了他作爲一個凡人的生活小事。來了客人，却心疼人家費了他的糧食；客人走了，却又擔心已經和好的面怎麽辦；經過了激烈而長久的思想斗争，纔確定下來由他自己辦公回來慢慢消化。文中用的兩個"久"，頗能説明這個人物爲吝惜財物而久久躊躇的性格特色。他不僅吝嗇，而且自私，一切財物，必須經過他的手，衹爲他一個人所用。《朝野僉載》没有提供他在政治上的業績如何，但在個人的生活和性情上，這個夏侯處信，可謂是中國唐代的葛朗臺！

其三，描寫細節誇張化。

嚴肅的歷史文獻中，於歷史事件的重要關頭，並非没有細節描寫，但必須遵循求真尚實的原則，不允許對細節進行大量的渲染、鋪排、誇張，而仍然要體現樸實無華的描寫風格。但如果是小説，就不同了，無論是歷史或者現實，虚構或者實録，都在著

① 《朝野僉載》卷一，14 頁。又見《太平廣記》卷一百六十五《吝嗇》，1208－1209 頁。

意追求一種傳奇性。《朝野僉載》所産生的時代，"初唐八史"所營建的史學創作氣氛還很濃，張鷟當然也受到了不小的影響，他所寫的人或事，都有保存史料的實録動機在内。他的創作，因此可以説是史料；由於是他同時代的傳聞，所以也是新聞；但由於他的筆法，也是筆記體的小説。新聞和小説在新奇性之上形成共通，但又有不同。徐岱説："這是離奇的事實同平淡的傳奇的本質差異：在傳奇，事實服從於'奇'；在新聞，'奇'服從於事，而事實又服從於真實。"① 金聖嘆在《讀第五才子書法》裏也有一段很有名的論述，通過比較《史記》和《水滸》，談到小説與歷史（也就是故事與事實）的區别，他説：

《史記》是以文運事，《水滸》是因文生事。以文運事，是先有事生成如此如此，却要算計出一篇文字來，雖是史公高才，也畢竟是吃苦事；因文生事却不然，衹是順著筆性去，削高補低都由我。

張鷟在《游仙窟》裏已經有了明顯的小説創作意識，但由於《朝野僉載》史學文體性質的規定性，使他在這裏衹能有限地發揮其創作才能。一方面，他可以有廣闊的天地去致力於追求無論是新聞還是小説都可以著意營造的那種"新奇性"；另一方面，他又還遠遠不是《水滸》的那種"因文生事"，但又比《史記》記録軍國大事、表現歷史進程的"以文運事"有更大的自由度。這種介於"以文運事"和"因文生事"之間的過渡狀態，使他一

① 徐岱：《小説形態學》，41 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

方面要尊重歷史或新聞事實，同時又可以在大情節真實的基礎上，對小細節進行有限度的虛構。由於他的主體審美價值取嚮並非在於表現生活與人生的本質真實，而是正如其本傳所稱，"聰警絕倫"，"言頗詼諧"①，但他"性卞躁，儻蕩無檢，罕爲正人所遇"，形成了"屬文下筆輒成，浮豔少理致，其論著率皆詆誚蕪猥，然大行一時，晚進莫不傳記"② 的奇特景觀，這使他的創作追求一種趣味性，可以自由隨意地對描寫對象進行變形和誇張，以達成充滿趣味性的、倜儻瀟灑和奇幻絕倫的審美效果。

在趙守儼點校本《朝野僉載》的"補輯"中，有這樣一篇描寫：

隋末深州諸葛昂性豪俠，渤海高瓚聞而造之，為設鷄肫而已。瓚小其用，明日大設，屈昂數十人，烹猪羊等長八尺，薄餅闊丈餘，裹餤粗如庭柱，盆作酒碗行巡，自為金剛舞以送之。昂至後日屈瓚，屈客數百人，大設，車行酒，馬行炙，挫碓斬膾，磑轢蒜齏，唱夜叉歌，師子舞。瓚明日設，烹一奴子十餘歲，呈其頭顱手足，座客皆攫喉而吐之。昂後日報設，先令愛妾行酒，妾無故笑，昂叱下。須臾蒸此妾坐銀盤，仍飾以脂粉，衣以綾羅，遂擘腿肉以啖瓚諸人，皆掩目。昂於奶房間撮肥肉食之，盡飽而止。瓚羞之，夜遁而去。昂富後遭離亂，狂賊來求金寶，無可給，縛於椽上炙殺之。

① 《舊唐書》卷一百四十九《張薦傳》，4023 頁。
② 《新唐書》卷一百六十一《張薦傳》，4979－4980 頁。

這段故事，原載重編《説郛》卷三二所收題唐張鷟撰《耳目記》，實出《古今説海》之《朝野僉載》。這段故事的描寫是極度誇張的，當代臺灣武俠小説家古龍對此很欣賞，稱它是“非常‘武俠’的”，“這段故事描寫諸葛昂和高瓚的豪野殘酷，已令人不可思議，這種描寫的手法，也已經很接近現代武俠小説中比較殘酷的描寫。但這故事却是片斷的，它的形式和小説還是有段很大的距離。”①

人們已無法考證這則故事細節的真實程度，但諸葛昂的所謂“豪俠”的確是世上少有的，符合“新奇性”的要求。而在故事情節層次的安排上，四頓大餐，一餐比一餐驚心動魄。在描寫的筆墨尺度上，一餐比一餐濃墨重彩，最後達到無以復加的高潮，不是形成新的平衡，而是讓諸葛昂這位“豪俠”獨霸天下，獲得古典美學中所謂“驚奇”的美學效果。

《朝野僉載》卷六中也有一則高瓚的故事：

> 貞觀中，恒州有彭閨、高瓚二人鬥豪，時於大酺場上兩豚競勝，閨活捉一豚，從頭咬至項，放之地上仍走。瓚取猫兒從尾食之，腸肚俱盡，仍鳴唤不止。閨於是乎帖然心伏②。

不知這個高瓚是否就是那個高瓚，但隋末與唐初時間很近，深州與恒州距離不遠，都是喜歡以“吃”的殘酷表現粗豪，從這

① 古龍：《寫在〈天涯·明月·刀〉之前》，見古龍：《天涯·明月·刀》卷首1－2頁，人民文學出版社，1988年。亦見古龍《鐵血傳奇·序》。

② 《朝野僉載》卷六，140頁。又見《太平廣記》卷一百九十三《豪俠一》，1448頁，題作《彭閨高瓚》。

裏看，很可能就是同一人。如果兩段所寫，同是一人，則可以證明他的極端行爲，也是他性格中的必然行爲。

羅念生注亞里斯多德《詩學》第二十四章説："悲劇中的驚奇應意外的發生而又有因果關係（即近乎情理），而且應把他擺在主要情節裏……史詩中的驚奇屬於另外一種，它不近情理。"①據此可以説，高瓚的"驚奇"，已經跨越了史詩的驚奇，表現的是"悲劇中的驚奇"即具有自覺創作意義的驚奇。除了它在形式上還衹是古龍所説的"片斷"而不是具有長篇小説的那種宏大結構外，它已經是屬於小説的審美範疇了。

其四，描寫語言諧謔化。

歷史敘事的語言規範，首先是要求"事皆不謬，言必近真，庶幾可與古人同居"②，然後纔能進一步講究文學色彩，"夫史之稱美者，以敘事爲先。至若書功過，記善惡，文而不麗，質而非野，使人味其滋味，懷其德音，三復忘疲，百遍無斁"③，總的來説是要求在莊重、簡略的語言風格基礎上，追求一種雋永的趣味。

小説不是歷史，講求的是生動活潑的"炙鴞羞鼈"的"醯醢"④之奇趣。在小説發展的早期階段，這種"奇"常常還不是人物性格發展的"驚奇"，還衹是外在呈現出來的事件和語言的"奇異"。正如張文成在《游仙窟》裏所渲染的奇遇，他的語言也

① 亞里斯多德著，羅念生譯：《詩學》，88頁注⑤，見《詩學·詩藝》合訂本，北京：人民文學出版社，1982年。

② 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷六《言語》，153頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

③ 劉知幾撰，浦起龍釋：《史通通釋》卷六《敘事》，165頁，上海：上海古籍出版社，1978年。

④ 段成式：《酉陽雜俎序》，見《酉陽雜俎》，卷首1頁，中華書局，1981年。

表現出一種特別的奇趣，8000 多字的小説裏包含的 80 多首詩，絶大多數並不是在著力營造唐代詩人們所普遍追求的那種情景交融的意境，而是文字游戲，這形成了他以“聰警絶倫”之才而表達出來的“言頗詼諧”的從人物、情節到語言的“奇”趣。

在《太平廣記》所引的 36 類 209 條《朝野僉載》的人物軼事中，有許多就表現了這樣的奇趣。無論是吝嗇、幼敏，或是詭詐、諂佞，以至遺忘、褊急、詼諧、嘲誚、嗤鄙、無賴、酷暴等等，都在本來應該莊嚴正經的歷史敘事中，表現出一種游戲諧謔的意味。試舉一例（爲表現對話敘事語調的層次感，此處將原文作了分段）：

益州新昌縣令夏侯彪之初下車，問里正曰：“鷄卵一錢幾顆？”

曰：“三顆。”

彪之乃遣取十千錢，令買三萬顆，謂里正曰：“未須要，且寄母鷄抱之，遂成三萬頭鷄。經數月長成，令縣吏與我賣，一鷄三十錢，半年之間成三十萬。”

又問：“竹筍一錢幾莖？”

曰：“五莖。”

又取十千錢付之，買得五萬莖，謂里正曰：“吾未須要筍，且向林中養之。至秋竹成，一莖十錢，成五十萬。”

其貪鄙不道皆類此①。

---

① 《朝野僉載》卷三，76 頁。又見《太平廣記》卷二百四十三《貪》，1880 頁，題作《夏侯彪之》。

這段文字裏的邏輯，是十分荒謬的，然而却又是於“理”可通的，在現實與“理”的幻想之間産生的巨大反差，形成了一種喜劇性，其效果是引人發笑的。不過，在作者叙述語調的表層，却又是十分冷静、客觀的，在其深層纔潜伏著一種强烈的游戲意味。作者對這場喜劇、鬧劇兼醜劇的最主要的表演者夏侯縣令，是從内心深處深惡痛絶的，但他的評價却祇是文末的短短一句平鋪直叙，並没有更多的情感的激動。這就使這段文字帶上了一種“雅謔”① 的優雅地含著笑的雋永趣味。

還要注意的是，《朝野僉載》裏的諧謔，和《游仙窟》是不同的。在《游仙窟》，可以是“從來巡繞四邊，忽逢兩個神仙”這樣的打油詩的諧謔；《朝野僉載》却是一種“雅謔”，這是由其歷史叙事的主體性質决定的。但就是這種有限度的“雅謔”，也已極大地衝擊了歷史叙事的正統叙述語調，成爲從歷史叙事走嚮小説叙事的契機。

其五，描寫情節戲劇化。

所謂“戲劇化”，即在故事情節的表現中，追求一種戲劇性的效果。這裏有兩層意思，一是小説借鑒戲劇文學的語體特色，二是小説同時也區别於戲劇文學的規範語體。童慶炳把戲劇文學的規範語體歸納爲對話語體，認爲它具有動作性、性格化和淺顯化三個特徵，他還指出：“戲劇文學與小説表面都包含一個故事，實際上戲劇文學與小説很不相同。”“小説是想象的藝術，而戲劇

① 參見王定天：《論中國“幽默”的理論形態》，載《西南師範大學學報》，2001年2期。

則是感受的藝術。感受的對象是人物間的矛盾與衝突。”① 從戲劇的這些特性及其與小說的區別出發，戲劇性首先應該表現尖鋭激烈、複雜矛盾並且常常是帶有傳奇色彩的戲劇衝突，其次是要在對話和動作中營造一種戲劇的表演效果，讓人物和情節在具體場景中獲得直接的呈現。

歷史敘事顯然與此不同，正宗的歷史敘事，劉知幾在《史通·敘事》中提出了四大“敘事之體”，即“直紀其才行”、“惟書其事迹”、“因言語而可知”、“假贊論而自見”四種敘事方式。雖然歷史敘事標榜冷静、客觀，而上述四種敘事方式，事實上却是由敘述者高高在上地對人物和事件進行全知敘事，同時進行主觀評判，這就和小説的戲劇化場景表現方式形成了明顯的區别。《朝野僉載》裏的一些篇章，是較爲重視情節的戲劇化衝突和戲劇化場景呈現的。比如這樣一則故事（原文不分段，筆者按其情節單元劃分了自然段）：

貞觀中，衛州板橋店主張迪妻歸寧。有衛州三衛楊貞等三人投店宿，五更早發。夜有人取三衛刀殺張迪，其刀却內鞘中，貞等不知之。至明，店人趨貞等，拔刀血狼藉，囚禁拷訊，貞等苦毒，遂自誣。

上疑之，差御史蔣恒覆推。至，總追店人十五以上集，為人不足，且散，唯留一老婆年八十已上。晚放出，令獄典密覘之，曰：“婆出，當有一人與婆語者，即記取姓名，勿令漏泄。”

① 童慶炳：《文體與文體的創造》，141－142頁，昆明：雲南人民出版社，1999年。

果有一人共語者，即記之。明日複爾。其人又問婆："使人作何推勘?"如是者二日，並是此人。

恒總追集男女三百餘人，就中喚與老婆語者一人出，餘並放散。問之具伏，云與迪妻奸殺有實。

奏之，敕賜帛二百段，除侍御史①。

這幾乎可以説是一篇不錯的偵探小説，本來没有綫索，而且已經有了三衛作替死鬼，但蔣恒以他的智能終使真相大白，凶手伏法。在描述方式上，場景的轉换成爲情節發展的主綫。

平静的客店、凶案現場、追緝三衛、屈打成招，凶案的發生及冤獄的形成，這是第一個情節單元；

蔣恒受命、客店排查、老嫗被留、老嫗被放、密囑獄典，蔣恒受命及他的行爲所帶來的懸念，這是第二個情節單元；

第一日、第二日，獄典偵查到的情况，構成第三個情節單元；

真相大白，是第四個情節單元。

這四個單元，猶如一本戲劇的四幕，而每一幕又由若干場組成，一步一步推動情節的發展，一步一步留置懸念，從凶手究竟是誰、到蔣恒要做甚麽，直至犯罪嫌疑人出現但仍未獲得證實(還是懸念)、到最後真相大白，其情節發展的衝突性、場景性和人物的動作性都很强，有很好的戲劇化效果。

儘管有了上述特點，但《朝野僉載》畢竟還是有保存史料的

① 《朝野僉載》卷四，102 頁。又見《太平廣記》卷一百七十一《精察一》，1254 頁，題作《蔣恒》。

創作動機，所以，在其行文中，歷史敘事又是和小說敘事共存的。如果說《蔣恒》的前面四段都主要是小說敘事，那麼第五段的"奏之，敕賜帛二百段，除侍御史"就是歷史敘事了。首先，這三句話的語調是平和的，没有激動的感情，也没有故意設置的懸念，就是客觀、冷静地表達一個已經發生了的事實，如此而已。其次，它所表達的内容，是充分政治事務化的，它所顯示的案件的結果，並不是令人心舒氣暢的正義感的伸張，也不是懸念得解的驚奇，僅僅是一個審案者通過案情大白得了賞，升了官。這裏完全是一副正史列傳的寫法，是標準的歷史敘事。

綜上所述，《朝野僉載》在兩大方面都顯示出，小說敘事正在以洶涌的勢頭，從歷史敘事中"離析"出來。

一個方面是，《朝野僉載》的題材構成，除了佔去一半的人物軼事外，還有一半作品是宗教故事、神怪故事和博物雜記，這就和劉餗在《隋唐嘉話》自序裏聲稱的"釋教推報應之理，余嘗存而不論"的較爲純粹的史化"小說"做法大不一樣，表明了文學化的小說與歷史化的小說正在分道揚鑣。

另一個方面是，《朝野僉載》的敘事方式，在描寫對象平民化、描寫事件瑣屑化、描寫細節誇張化、描寫語言諧謔化、描寫情節戲劇化五個方面的展現，已經表明在"初唐八史"以歷史敘事蕴含小說因素的基礎上，進一步嚮小說敘事靠攏，有許多篇章都是相當小說化的。

張説和張鷟都活躍於開元以前的半個世紀裏，他們分别以傳奇文和小說集的方式，展現了小說敘事到開元年間如何從歷史敘事中掙脱出來，雖然他們的作品從創作動機到表現形式都還帶有若干史傳的特色，但已經和傳統正史的傳記方式及其表現趣味大

相徑庭了。這無疑預示著，既不同於前代那些富於文學色彩的歷史敘事、又不同於前代那些富於歷史色彩的小說敘事的一種新的小說敘事——文學性的（或進一步說，是“小說性”的）小說敘事以及唐代特色的小說文體，已經在悄然興起了。

二張之後，經過了開元的承平、天寶的沉悶、至德的大亂、大曆的大浪淘沙等不同歷史時期的巨大變遷，人們對人生與世界有了更多更新的思索，對歷史與社會有了更進一步的反思，小說已經發達起來的藝術形式，就裝進了更加豐富的內容，並由作家們的主體性帶來了對藝術形式的進一步變革，這時，唐代小說就真正地大規模興起並顯示出其繁榮景象了。

第三編　宗教敘事與唐代小説的興起

如果説歷史敘事是唐代小説文體發生和興起的母體，宗教敘事則是這個發生和興起過程中必要的催化劑。

我在上一章裏討論了唐代前期歷史敘事與小説興起之間的關係，這一章主要探討宗教敘事——尤其是佛教敘事——對小説敘事成熟所起的推動作用，以及它在唐代小説興起過程中扮演的角色。

要説明的是，歷史敘事和宗教敘事最終在小説敘事中的結局，二者是不一樣的。唐代小説興起之後，無論是在形式上或是在作品内容的更深文化層次上，歷史敘事在小説敘事領域裏都一直擁有强大的勢力，這個過程貫穿了整個中國古典小説的始終。而宗教敘事在完成其推動小説敘事走嚮成熟的歷史任務之後，其形式方面的因素則仍然停滯不前，這就導致了它對後世小説的影響，主要是一種潛在的影響，其整體勢力遠遠没有歷史敘事那樣强大。

第九章　宗教叙事與小説叙事

本章從兩個方面論述宗教叙事與小説叙事的關係，一是在一般意義上宗教與小説興起的關係，二是宗教與中國古典小説的關係。

第一節　宗教叙事與小説興起的兩種觀點

在一般意義上，宗教與許多文藝形式的發生和興起都有重要的關係，但就小説的興起與宗教的關係而言，學術界却存在著認識上的分歧。

一些學者認爲，小説在發生學的基因上是非宗教的。徐岱説："無論在東方還是西方，小説都是世俗生活發展的産物，因而在西方有'大衆文藝'之稱，在我國則有'文必通俗'的要求。小説伴隨著都市的興起而普及，在題材上反映市民的飲食男女和道聽途説，以滿足他們對世俗文化的消費需求。因此，這種體裁不像戲劇和詩歌，在它的發生學上的基因中注入了一種非宗教化傾嚮，這是我們在具體地把握小説與宗教的關係時所必須注意的。小説的這種非宗教化傾嚮的具體表現之一是對宗教的不恭

較之其他藝術形態更甚。”①

而另一些學者，也是從小説的大衆化出發，來探討小説的興起與宗教的關係，得出了不同的結論。瓦特説：“十八世紀出版的最大的圖書門類，正像在前些世紀一樣，是宗教書籍。”雖然數量並不能絶對化地説明問題，並且有人認爲“除了衛理公會教徒和非國教者，没人讀布道詞”，但瓦特從另一個角度得出了結論：“另一方面，許多讀者，尤其是那些來自缺乏教育的社會階層的讀者，都是以宗教讀物爲其始，繼而發展成更廣泛的文學興趣。”也就是説，在成熟之後的小説形態裏，宗教未必會有多大的作用；但在小説最初的興起過程中，宗教却扮演著重要的角色。瓦特舉出了具體的例證：“笛福和理查遜是這種傾嚮的代表性人物。他們的祖先，以及他們的許多讀者的祖先，在十七世紀時，除去祈禱書之外都極少沉溺於閲讀之中，所讀之書又多虔誠之作；但他們本人却把宗教的和世俗的興趣結合到了一起。當然，笛福既寫過小説，也寫過《家庭指導者》這樣的虔誠作品；而理查遜則在將其道德的和宗教的目的引入流行的以世俗内容爲主的虚構故事的領域這一方面，獲得了引人注目的成功。這種智者和缺乏教育者、純文學與宗教訓誨之間的妥協，或許是十八世紀文學的最主要傾嚮，而且這種妥協在本世紀最著名的文學新事物中找到了較早的表現形式，這就是 1709 年《閑話報》和 1711 年《旁觀者》的創立。”② 看來，宗教雖然對成熟之後的小説來説也許並不算得了什麽，但宗教對小説興起早期的影響，倒真是

① 徐岱：《小説形態學》，288 頁，杭州：杭州大學出版社，1992 年。
② 伊恩·P·瓦特：《小説的興起》，48－49 頁，北京：三聯書店，1992 年。

不可小覷的。

第二節　宗教叙事與中國古典小説的興起

就中國古典小説而言，宗教對小説的影響，尤其是佛教對六朝隋唐時期的影響，是一個衆所周知的事實，但古人對此還缺乏自覺、深入、系統的認識。如專門用了《九流緒論》（下）和《二酉綴遺》（上、中、下）四卷篇幅來談古小説的胡應麟《少室山房筆叢》，談到佛教對小説源頭的影響，也不過寥寥數語："《飛燕》，傳奇之首也；《洞冥》，雜俎之源也；《搜神》，玄怪之先也；《博物》，杜陽之祖也。魏、晉好長生，故多靈變之説；齊、梁弘釋典，故多因果之談。"①

直到 20 世紀初，人們纔從現代學術研究的角度，對小説與宗教的關係有了自覺、深入和系統的認識。魯迅在 1909 年秋至 1911 年底間輯成《古小説鈎沉》，收録了多種宗教小説，並在序中説："瑣語支言，史官末學；神鬼精物，數術波流；真人福地，神仙之中駟；幽驗冥徵，釋氏之下乘。人間小書，致遠恐泥，而洪筆晚起，此其權輿。"② 在他看來，中國古典小説萌芽狀態的四種形式中，佛、道二教小説都分别擁有它們的位置。

在接下來於 1923 年完成的《中國小説史略》中，魯迅也重點談到了宗教小説，其第五篇《六朝之鬼神志怪書》（上）開篇

---

① 胡應麟：《少室山房筆叢》卷二十九《丙部·九流緒論下》，375 頁，上海：中華書局上海編輯所，1964 年。

② 魯迅：《古小説鈎沉序》，見《魯迅全集》第十卷，3 頁，北京：人民文學出版社，1981 年。

即稱:

> 中國本信巫，秦漢以來，神仙之說盛行，漢末又大暢巫風，而鬼道愈熾；會小乘佛教亦入中土，漸見流傳。凡此，皆張皇鬼神，稱道靈異，故自晉訖隋，特多鬼神志怪之書。其書有出於文人者，有出於教徒者。文人之作，雖非如釋道二家，意在自神其教，然亦非有意為小說，蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃實有，故其敘述異事，與記載人間常事，自是固無誠妄之別矣①。

魯迅認爲，小說到了唐代，纔有了文體自覺。那麼，上述六朝的情形，也就隨之有了較大的改變。故其第八篇《唐之傳奇文》(上) 又說: "其間雖亦或托諷喻以紓牢愁，談禍福以寓懲勸，而大歸則究在文采與意想，與昔之傳鬼神明因果而外無他異者，甚異其趣矣。"②

根據魯迅的觀點，宗教小說實際上在小說文體的萌芽到自覺的過程中，都扮演了重要的角色: 在萌芽階段，宗教小說甚至是小說的主力軍；到自覺階段，雖然宗教小說的形式技巧甚至故事原型都仍然在繼續發揮著作用，但其根本立意却全面改觀了。

當代研究者在論及小說時，也對宗教尤其是佛教給予了一定的重視。

孫昌武認爲: "佛教思想廣泛深入地浸入中國小說的內容，佛家的觀念與思維方式更深刻影響到中國小說素材的選擇、人物

① 魯迅:《中國小說史略》, 47 頁，北京: 人民文學出版社，1952 年。
② 魯迅:《中國小說史略》, 76 頁，北京: 人民文學出版社，1952 年。

的塑造、情節構思與安排。在各種文學樣式中，小説的發展與佛教的關係顯得特殊密切。”但他也指出：“中國小説産生在中國自己民族的土壤上，有其自身的傳統，佛教衹是一種外來影響，一種補充，是促成中國小説的發展的諸因素之一。”①

楊義在談到“中國古典小説的本體闡釋和文體發生發展論”時認爲，在從“俳優小説”到“人間小説”、“市人小説”的過程中，“民間口傳小説由單綫演進到多綫分支，其間隱隱然存在著一種强大的外來衝擊力。這種衝擊力就是佛教文化，它所派生的俗講或變文。”② 爲此，他專門寫了《敦煌變文的佛影俗趣》一章，指出：“與其説變文自身創造了成熟的藝術結構，毋寧説它在大唐的文化土壤上，借助於佛教的奇麗想象、宏大奇譎的思維時空以及某種具有異域情調的文體，對中國源遠流長、豐富多彩的固有文化要素，包括詩、曲、駢、散等文學要素，進行了别具一格的大統合，從而給中國叙事文學的發展輸入了異常充沛的元氣。”③

此外，孫遜和他的博士生們也對中國古代小説與宗教的關係進行了專題研究，對巫、佛、道等多種宗教與小説的關係進行了探討④。

儘管已經有了上述諸多關於宗教與小説的研究，但研究者們主要還是就宗教對小説整體的一般影響而言的，而對小説發生和

---

① 孫昌武：《佛教與中國文學》，260 頁，290 頁，上海：上海人民出版社，1988 年。該書第三章《佛教與中國文學創作》三《小説》（259－290 頁）專論佛教與小説的關係。

② 楊義：《中國古典小説史論》，31－32 頁，北京：人民出版社，1998 年。

③ 楊義：《敦煌變文的佛影俗趣》，載《中國社會科學》，1993 年 3 期。又見《中國古典小説史論》，193－194 頁，北京：人民出版社，1998 年。

④ 孫遜：《中國古代小説與宗教》，上海：復旦大學出版社，2000 年。

興起過程中宗教及其宗教叙事作用的探討還相對較少。其實，正如歷史叙事對唐代小説發生有重要作用一樣，宗教叙事也在唐代小説發生中扮演著重要角色。

此外，研究者們在處理唐代的宗教小説時，往往更多地將注意力放在對變文等俗文學形式的研究上面，而對文言宗教小説注意不够。其實，變文對小説的影響，就時間而言，“文獻中，俗講、轉變的最早出現都在玄宗朝”①，具體地説，是在天寶七載（748年）以後，這是晚於初唐所出現的一批宗教小説的。就影響範圍而言，變文及俗講等主要是對唐代“人間小説”、“市人小説”等白話俗文學形式影響較大，而以文人的文言創作爲主體的唐傳奇主要走的是另一條道路。

明白了以上問題，本書對唐代小説發生和興起的探討，就主要集中於以文人文言爲主體的文獻範圍。探討的具體角度，則集中於唐代小説在中唐以前（即李劍國所稱“初興期”）小説叙事因素的發生發展。在上文我探討了這一時期歷史叙事與小説叙事的關係，此處我探討的是小説叙事得以産生飛躍性發展的另一翼，即宗教叙事與小説叙事的關係。

宗教叙事的文獻載體，包括兩個方面，一是宗教經典中的叙事因素，一是宗教小説。對於前者，所起的還主要是一種借鑒作用，而後者則直接參與到小説的具體創作實踐當中，對唐代小説的發生和興起有更加直接和重要的影響，我在這裏探討的主要對象，也是這類作品。

六朝以來，佛、道二教都取得了較大的發展，也同時對小説

① 陸永峰：《敦煌變文理論研究》，31頁，成都：四川大學博士論文，1999年。

發生了各自不同程度的影響，到了唐初，這一狀況得到了繼續發展，並對唐代小説的發生和興起產生了實質性的重大影響。

第十章　道教小説與唐代小説的興起

道教在六朝的盛行，導致了仙傳的流行，仙傳幻想神奇，多有小説意味，以《神仙傳》爲代表，形成了六朝仙道小説的高潮。葛洪自序《神仙傳》，就表示要致力於改變劉向《列仙傳》"殊甚簡略，美事不舉"的不足，故雖然他在行文間充滿道家的宗教氣息，却也不乏想象豐富、叙事生動的作品。

《神仙傳》的成功，爲道教小説樹立了一個榜樣。它使道教小説很早就達到了相當高度的文學叙事水平，但它也同時爲道教小説提供了一種固定化的模式，使這一文體類型在後來缺乏大的發展。

入唐以後，道教得到高度的尊崇，道教小説也一直處於興旺繁榮之中。但是，道教小説從一開始也就顯示了它致命的弱點，即唐代前期的道教小説，大多不能跳出仙傳靈異的既定模式，阻礙了它藝術層次的提高。

由於這個因素，雖然道教小説和佛教小説一樣，也對唐代小説的興起具有一定的推動作用，但總的來説，其豐富性、重要性和精彩程度都遠遠不及同一時期的佛教小説。

第一節　唐初至玄宗時期的道教小説

據李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》載，唐玄宗以前的道教小説，今可考者，有傳奇文一組：

胡慧超《晉洪州西山十二真君内傳》，一卷，節存，除十二真君外，另有《蘭公》一篇，較詳。慧超，高宗時道士。當作於高宗上元（674 年）之後至作者去世（武后長安三年，703 年）之前。

道教小説集四種：

王方慶《王氏神通記》十卷，佚，武后長安二年（702 年）前作。

王方慶《神仙後傳》十卷，佚，武后長安二年（702 年）前作。

蔡偉《後仙傳》，佚，開元九年（721 年）後。

張氳《神仙記》二十卷，佚，天寶四載（745 年）前。

可以看出，無論是傳奇文還是志怪集，此期的道教小説，幾乎是清一色的仙傳。從形式體制來看，和六朝相比，它幾乎没有甚麽變化。

這些仙傳靈異作品，其中大多數已經亡佚，也從另一方面説明，它們已經失去了早期仙傳的活力，並未得到讀者的廣泛歡迎。

以下僅就節存的《十二真君傳》談談我對此期道教小説的認識。

《十二真君傳》雖叙十二人，但實以許真君一人爲主體，其

餘諸人皆與他有密切關係，其中吴真君和蘭公是他的師父，時真君、甘真君、周真君、陳真君、曾真君、盱真君、施真君、彭真君、黄真君、鍾離真君十人，都是他的弟子。這種結構，使《十二真君傳》成爲一個整體，既有分，又有合，相當於正史中以家族相系的附傳。

《十二真君傳》爲《太平廣記》所選者，僅有三篇，即卷十四《神仙十四》之《許真君》、《吴真君》，卷十五《神仙十五》之《蘭公》。除《蘭公》一篇外，各傳均見五代王松年撰《仙苑編珠》卷下節録，分别題爲《許遜拔宅》、《吴猛白鹿》、《時荷登晨》、《甘戰彩麟》、《持幢周廣》、《執羽陳勛》、《曾亨骨秀》、《盱烈藥神》、《施峰委付》、《彭抗親姻》、《黄輔龍騎》、《鍾嘉碧輪》。

在《十二真君傳》的 13 篇仙傳中，《許真君》是全文的主體，也是篇幅最長的一條，達到了 1400 餘字。全文除開頭的叙述家世外，主要分爲兩大情節段落：一是勸阻王敦叛亂，王敦欲殺之，遂以龍馭船，船家在途中睁眼偷看，船遂止於廬山之巔，船家亦隨之學仙；二是在豫章遇一少年，知其爲蛟蜃之精，遂設計除之。兩個情節段落，都有詳細曲折的描寫，可讀性較强。但同爲《太平廣記》所選的《吴真君》相對却較爲簡略，《蘭公》則多神仙説教，均未達到《許真君》的叙事水平。

《許真君》一篇，應爲當時流行傳説，有多種作品記載，但以《十二真君傳》叙事最詳細，描寫最生動，情節最曲折，爲人們所喜聞樂見，成爲後來許多作品的情節“母題”，在唐代即有《朝野僉載》、《酉陽雜俎》等以不同的詳略程度進行了記載和重述。

《十二真君傳》在小説發展史上的意義，李劍國亦有論列，

他説:“先唐道傳,或集諸仙爲一書,平分秋色,《列仙》、《神仙》、《洞仙》諸傳是矣;或以單篇主叙一二人,《漢武内傳》是矣。本傳近乎後者,以許真君爲主,兼及十餘人。原文雖亡,就《廣記》等節引片斷視之,其結構乃以人統事,人則分頭叙寫,有主有次,主次相縮,以爲一體,則與《漢武内傳》之叙一事始末又異。然人衆事繁,無中心情節,讀之未免涣散,蓋作者本意爲顯揚真君仙徒,各爲立傳,非有意於文事。載事不離道術,固仙傳本色,然許君除蜃一節頗見幻化之趣,文亦曲折,誠頭等筆墨,實《西游記》孫大聖、二郎神變化鬥法之濫觴也。”[①] 元明以來,頗有小説、戲劇演繹其事,其中,小説如《警世通言》卷四十《旌陽宫鐵樹鎮妖》、鄧志謨《晉代許旌陽得道擒蛟鐵樹記》(又名《許仙鐵樹記》)十五回;戲劇如無名氏雜劇《許真人拔宅飛升》、無名氏傳奇《旌陽劍》、清張大復傳奇《獭鏡緣》等,足見其對後世的影響。

道教對小説的滲透,衍化成爲中國古典小説的一個大類——仙話。關於仙話的研究,歷來頗受重視,如臺灣學者李豐楙就有專著《六朝隋唐仙道類小説研究》(臺灣學生書局 1986 年版),大陸學者孫遜《中國古代小説與宗教》(復旦大學出版社 2000 年版)列有“唐人小説的仙妓合流現象”和“中國古代遇仙小説的歷史演變”兩章等。

就整個六朝隋唐小説而言,神仙主題佔有很重要的分量,在《太平廣記》的五百卷中,就有“神仙”55 卷,“女仙”15 卷,

① 李劍國:《唐五代志怪傳奇叙録》,127 頁,天津:南開大學出版社,1998 年。

“道術”5卷，“方士”5卷，“異人”6卷，總計86卷，佔全書的17%，還不包括散見於其他類別中的道教小說，這是超過了佛教小說在《太平廣記》裏的總量的。

衹是如果僅僅就唐初至玄宗這一個多世紀來看，道教小說的數量不可謂不多，甚至超過了同期的佛教小說，但成就確實不大，没有突破六朝已經確立起來的仙傳模式。

第二節　道教小說與唐代小說的興起

道教小說真正的發展，是在唐傳奇大規模興起之後，以一種人生觀和世界觀的方式，融入唐人小說的意旨情韻之中。但這時的道教小說，已經不是純粹的宗教小說了。正如我在後面將要談到的佛教小說一樣，它必須突破宗教本身的閾限，將宗教作爲一種人生價值的文化方式。而到這個程度，佛教也好，道教也好，更重要的衹是宗教與世俗的對應，而不再是佛與道的對應。

如果再進一步把道教作爲一種彌漫於小說中的文化因素，並把它放到唐代文化的大背景下來觀照，可以發現儒、道、佛三教關係的微妙變化是十分有意思的，三教的融合，伴隨著小說敘事的發展與唐代小說的興起。

在高宗年間的《冥報記》之《眭仁蒨》中，眭仁蒨與鬼吏成景（他代表的是佛教的勢力）論佛、道二教，明顯地表達了佛勝於道的思想。

到了開元年間的《唐晅手記》，作者借鬼妻之口，說佛、道同源異派，而在二教之上，還有更高的天道。

成書於肅宗時期的《紀聞》，牛肅記其早逝的愛女《牛應

貞》，則把儒、道、佛三教同等看待，已經没有任何門户之見，而是采取了兼收並蓄的態度，三教不分彼此，不分高下了，都是具有同類意義的文化方式。

針對唐代小説的這種思想發展的脈絡，臺灣學者鄭志明在談到《唐晅手記》時説：

> 佛教思想的傳入，與傳統儒道思想産生了互動的關係，逐漸形成兼括三教的同源觀念，"同源異派"的提出，已化掉二教在同一生態環境的競爭心態，有著相互調和紛爭進而糅合内外的傾嚮，故謂"其道大哉"，肯定二教皆有其博大精深的一面，不要拘泥於其外在的表現形式，而在同源的認同中，彼此能相互借用且糅合通貫。這種以三教思想為基礎而又能個别選用自成系統，即是唐代傳奇的思想模式，是中國傳統社會文明活動的容受性格，落實為一種生活的態度與方針，形成了一種新的本土化信仰模式，給予其新的詮釋與新的功能①。

這種融合發展的道路，正是唐代小説興起的重要原因。唐代的道教小説，雖然在前期的一百多年裏並無傑出的作品出現，但在唐代傳奇大盛之後，它却以其思想深度給予了唐傳奇重要的影響。

在李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》的序言《唐稗思考録》裏，將唐人小説分爲性愛、歷史、倫理、政治、夢幻、英雄、神仙、宿命、報應、興趣十大主題，其論神仙主題的意義，認爲

① 鄭志明：《中國文學與宗教》，68－69頁，臺北：臺灣學生書局，1992年。

"神仙主題中往往包含著一些超越道教教義而具有普遍性的思想含義"，其具體化爲四點①。

我認爲，這四點不僅揭示了道教小說在唐代小說興起中的意義；而且唐代前期道教小說之所以缺乏成就的原因，也可以從這四點裏尋繹出來。

一是"在俗世和仙界的對照中否定前者，肯定和欣賞後者的自由自在"，比較而言，"佛教編造地獄恐嚇人們，叫他們吃齋拜佛而失去自由，神仙家則用仙境引誘人們嚮方外尋找自由"。

之所以要尋找自由，是因爲現實不自由，因爲就初盛唐的一百多年整個來說，還算是清平世界，社會的動亂主要是中上層的政治鬥爭，一般人們還是樂在其中的，神仙的自由，也就並没有唐代後期那麼有市場。反而是作爲一般倫理教化意義的佛教，在以小說爲形式的文化傳播中，勝過了道教。

二是"不自由的凡夫俗子們嚮往著神仙的無拘無束，而自由自在的神仙們特別是女仙們倒常嚮人間尋覓快活"，"其中也包含著對物欲、情欲的追求"。

初盛唐的小說世界裏，已經有了《游仙窟》這樣的作品，表達著人們對世俗情欲的追求，因此還不必非要借助道教小說的形式。同時，就是在具有濃厚禁欲色彩的佛教小說裏，如《冥報記》等，也有濃烈的人間化色彩。這說明當時本身就是一個物欲、情欲比較開放的時代，道教小說的無迹可求，還不如直接從現實中出發來得乾脆，這無疑就可能使道教小說失去了市場。

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，71－74頁，天津：南開大學出版社，1998年。

三是“修道過程常被描寫爲經受考驗、克服磨難、鍛煉意志的過程”，在這個過程中，往往有人闖不過最後一關而功敗垂成，這一關常常是“愛”。

要克服“愛”的誘惑纔能成功得道，這本身也是禁欲的，既要付出巨大的意志力的代價，其結果又並不符合期望中的神仙的自由自在。因此，這衹能是一種理想，對於大多數人來説，是缺乏吸引力的。倒不如投身嚮佛，衹要多造像，多轉經，就必有功德，必可化業力爲善根。這多簡單，何必非要入道那般辛苦！

四是“神仙主題中常包含著忠孝觀念”。

忠孝觀念是三教共同遵守的，何必非要道教纔能忠孝！

由於上述四個特點，道教自身内部，並不符合初盛唐人迫切的心理需要，因此，在這一個世紀的宗教小説中，道教始終没有佛教那麽大的影響，没有出現更好一些的作品。此時對唐代小説的興起真正起到重大影響的宗教叙事，也就主要是佛教小説。

第十一章　唐初至玄宗時期佛教小説的發展

中國的佛教小説，出現於東晉，盛行於南朝後期，流風所及，一直到初唐，在高宗、武后時期再次達到高潮。到玄宗開元年間，佛教小説發生了一個大的變化，即進一步與世俗小説產生融合。其後，雖然仍有專門的佛教小説集，但已無復盛唐以前的那種繁榮了。

根據這一發展綫索，本節將從佛教小説的最初發展説起，對唐代前期佛教小説發展狀況作出一個歷史的説明。

第一節　佛教小説在唐前的產生和發展

佛教傳入中國不久，就有了佛教小説，其最主要的形式是宣揚佛教教義的報應記。法琳《辨正論》卷六稱:

如干寶《搜神》、臨川《宣驗》及《徵應》、《冥祥》、《幽明録》、《感應傳》等，自漢明以下訖於齊梁，王公守牧、清信士女及比丘、比丘尼等，冥感至聖，目睹神光者，凡二百餘人。

法琳所引諸書，除《搜神記》與《幽明録》外，其餘各種，都是專門的佛教作品集。又，撰成於高宗總章元年（669 年）的釋道世《法苑珠林》卷八《六道篇第二·諸天部之餘·感應緣》序曰：

夫十惡緣巨，易惑心塗。萬善力微，難感靈性。姦心頻發，凶狀屢聞。正法罕逢，教沉道喪。所以一息不追，則萬劫永別。刹那暫隔，則千代長離。良由信毀相競，善惡交侵。愚惑之徒，輕舉邪風。淳正之輩，時遭佞逼。所以教流震旦六百餘年，崔赫周虐三被殘屏，禍不旋踵，殃及己身。致招感應之徵，善惡之報。是以建安感夢而疾瘳，文宣降靈而病愈，吴王閨寺舍利浮光，齊主行刑刀尋刃斷，宇文毀僧而瘡潰，拓跋廢寺而膿流，孫皓溺像而陰疼，赫連凶頑而震死。古今善惡禍福徵祥，廣如《宣驗》、《冥祥》、《報應》、《感通》、《冤魂》、《幽明》、《搜神》、《旌異》、《法苑》、《弘明》、《經律異相》、《三寶徵應》、《聖迹歸心》、《西國行傳》、《名僧》、《高僧》、《冥報拾遺》等，卷盈數百，不可備列，傳之典謨，懸諸日月，足使目睹，當猜來惑。故經曰："行善得善報，行惡得惡報。"《易》曰："積善之家，必有餘慶。積惡之家，必有餘殃。"信知善惡之報，影響相從。苦樂之徵，猶來相克。余尋傳記四千有餘，故簡靈驗各題篇末①。

到道世所在的時代，關於佛教的報應記已經十分豐富和普遍，這是經過六朝及唐初積纍的結果。《法苑珠林》提到的這些

① 道世：《法苑珠林》，卷八，頁三至頁四，四庫全書本。

著作，按其功能性質，可以分爲這樣幾類：一是小説（又分爲專門的佛教小説和綜合了佛道鬼神的志怪集），二是佛教經論，三是佛教史地類著作。而在這三類作品中，佛教小説佔了相當重要的位置。

佛教小説發展的黄金時期，從現存文獻來看，是從六朝開始，到盛唐時代告一段落，專門的佛教小説集演變爲糅合僧俗及多種宗教及世俗作品在内的綜合作品集，佛教小説從内容到形式都發生了一個巨大的轉折。

魯迅在20年代研究中國小説時，對佛教小説予以了足够的重視，他説：

> 釋氏輔教之書，《隋書·經籍志》著録九家，在子部及史部，今惟顔之推《冤魂志》存，引經史以證報應，已開混合儒釋之端矣，而餘則俱佚。遺文之可考見者，有宋劉義慶《宣驗記》、齊王琰《冥祥記》、隋顔之推《集靈記》、侯白《旌異記》四種，大抵記經像之顯效，明應驗之實有，以震聳世俗，使生敬信之心，顧後世則視為小説①。

根據他的意思，這些被稱爲“釋氏輔教之書”的佛教小説，其功能是和六朝大量流行的志怪、志人及博物小説等大不一樣的。雖然干寶在《搜神記序》中也自稱“亦足以發明神道之不誣也”，但他同時也强調“幸將來好事之士録其根體，有以游心寓

① 魯迅：《中國小説史略》第六篇《六朝之鬼神志怪書（下）》，58頁，北京：人民文學出版社，1952年。

目而無尤焉"。雖然干寶也相信鬼神實有，但其藴含在這種實録觀念背後的深層情趣，却是求異志怪的好奇心和游心寓目的娱悦感。但佛教小説就不一樣了，其中飽含著虔誠崇拜的"敬信之心"，完全是爲宗教的教義張本的，所以，當時人們往往並未將其當作文學作品看待。把這些作品當作小説看，則正如魯迅所説"顧後世則視爲小説"，那是後來的事。

正是由於佛教小説的這種特殊性，故其形態相對自成體系。一方面，它們有相對獨立的歷史發展綫索；一方面，它們也有相對獨立的創作方法、目的和文本呈現形式。唐臨《冥報記序》對這個體系作了説明："昔晉高士謝敷、宋尚書令傅亮、太子中舍人張演、齊司徒從事中郎陸杲，或一時令望，或當代名家，並録《觀世音應驗記》，及齊竟陵王蕭子顯作《宣驗記》[1]、王琰作《冥祥記》，皆所以徵明善惡，勸戒將來，實使聞者深心感寤。"[2]

據李劍國考證，"今可考見的第一部"這類"釋氏輔教之書"，正是唐臨所提到的謝敷《觀世音應驗記》[3]。謝氏原書已佚，但在日本京都市青蓮院收藏的寫本長卷《觀音應驗記》裏，保存有陸杲的《系觀世音應驗記序》，詳細談到了從謝敷開始，經傅亮、張演到陸杲本人的《觀世音應驗記》的傳承統緒。今録

---

① 李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》201頁引作"及齊竟陵王蕭子良作《冥驗記》"；日本京都市知恩院藏本作"《寘驗記》"。岑仲勉《唐唐臨冥報記之復原》(《歷史語言研究所集刊》第十七本)："考《隋書·經籍志》，劉義慶撰《宣驗記》三十卷，未見子良書，《齊書·子良傳》亦未之及。"考史志，均不見有蕭子顯《宣驗記》或《冥驗記》、《寘驗記》之著録，此處當爲劉義慶《宣驗記》。

② 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》(與《廣異記》合訂)，1－2頁，北京：中華書局，1992年。該書以日本博文堂玻璃版影印高山寺藏古寫本爲底本。另，李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》200－201頁據《日本訪書志》所載三緣山寺本並校以涵芬樓本亦引此自序，有異文。今據方詩銘本。後文引《冥報記序》，亦同此處。

③ 李劍國：《唐前志怪小説史》，336頁，天津：南開大學出版社，1984年。

如下：

陸杲曰：昔晋高士謝，字慶緒，記光世音應驗事十有餘條，以與安成太守傅瑗字叔玉，傅家在會稽，經孫恩亂失之。其（按：原文爲"其之"，今按文義改）子宗（按：當爲"宋"）尚書令亮，字季友，猶憶其七條，更追撰為記（按：傅亮之"記"及所憶十條，均亦見此長卷）。杲祖舅太子中舍人張演，字景玄，又別記十條，以續傅所撰，合十七條，今傳於世。杲幸邀釋迦遺法，幼便信受，見經中說光世音，尤生恭敬，又睹近世書牒及知識永傳其言，威神諸事，蓋不可如（按：此處疑有脱文），益悟聖靈極近，但自感激由人。人心有能感之誠，聖理謂有必起之力，以能感而求必起，且何緣不如影響也。善男，善女人，可不勖哉！今以齊中興元年，敬撰此卷，六十九條，以系傅、張之作，故連之相從，使覽者並見。若來哲續聞，亦即綴我後。神奇世傳，庶廣食信。此中詳略，皆即所聞。知如其究，定請俟食。識①。

這前後相續的幾種"應驗記"，内容非常單一，也不大講究文采的絢麗和情節的曲折，充滿了對觀世音菩薩的虔誠敬信，是十分明顯的宗教作品，魯迅《古小説鈎沉》和《中國小説史略》都没有談到，大概他認爲這還算不上是"小説"吧。但幾代《觀

① 《觀音應驗記》，東京大學史料編纂所藏寫本長卷，昭和 30 年（1955 年）10 月 11 日。原藏京都市青蓮院。該卷總題《系觀世音應驗》，共收三種：（一）《光世音應驗記》，署"宋尚書令北地傅亮字季友撰"，共 7 條；（二）《讀（按：當爲"續"）光世音應驗記》，署"宗（按：當爲"宋"）太子中舍吴郡張演字景玄撰"，共 10 條；（三）《系觀世音應驗記》，署"晉司徒從事中郎吴郡陸杲字明霞撰"，共 69 條。

世音應驗記》在佛教小説領域的開闢之功，却是不可磨滅的，其後的幾個世紀裏，這種形式得到發揚光大，其中不乏好的作品。

一直到了王琰的《冥祥記》，專門的佛教報應記纔呈現出從宗教宣傳品到宗教小説的强勁發展勢頭。從魯迅《古小説鈎沉》所輯的131條來看，呈現出新的特點：首先是篇幅大大加長了，300字以上者有36條，500字以上的有12條，還有“晉趙泰”、“晉沙門慧達”、“宋陳安居”3條達到1000字以上；其次是隨著篇幅的增加，情節普遍較幾種《觀世音應驗記》更加曲折複雜，描寫叙述更加生動具體，頗有些“好看”的故事。《冥祥記》因此成爲六朝小説的一部重要作品，《太平廣記》就對此書較爲重視，選用了51條，是同類書中較多的。

第二節　高祖、太宗時期佛教小説及其對六朝佛教小説的繼承

入唐以後，佛教小説以其既有的良好基礎，勢頭未嘗稍減。在建中以前的一個半世紀裏，唐代佛教小説的發展，基本上可以分爲三個階段：

第一階段是高祖、太宗時期。

此期的主要表現，是佛教小説對六朝風氣的沿襲。

南朝及隋朝諸帝，多有崇佛者。唐朝建立之後，李氏皇族以道教爲本家，但對於長期以來的佛、道二教衝突，却在大多時候采取了調和妥協的政策，常常是二教並稱。如武德二年（619

年）詔："釋典微妙，净業始於慈悲；道教冲虚，至德去其殘殺。"① 並未對二教强分先後。武德七年（624年），傅奕提倡反佛，"又上疏十一首，詞甚直切"，本來高祖有點心動了，但是，"會傳位而止"②。武德九年（626年）五月，"以京師寺觀不甚清净"，高祖下《沙汰僧尼詔》，又是虎頭蛇尾，"事竟不行"③。太宗即位，對佛教采取的也是寬容的政策，他爲玄奘組織了大規模的譯場從事佛經翻譯活動，對全家奉佛的蕭瑀也十分優禮，這在無形中促進了佛教在唐初的發展。

在這樣的奉佛氣氛中，出現了以蕭瑀《般若經靈驗》爲代表的唐代第一個佛教小説高潮。蕭瑀是南朝的大貴族，後梁明帝之子，隋煬帝妃之弟，入唐封宋國公，官至尚書右僕射。蕭氏一家奉佛，極爲虔誠，而且據説頗有靈應④。蕭瑀本人，"好釋氏，常修梵行，每與沙門難及苦空，必詣微旨"，有很高的佛學修養。朝廷對他也很優待，"太宗以瑀好佛道，嘗賚綉佛像一軀並綉瑀形狀於佛像側，以爲供養之容。又賜王褒所書《大品般若經》一部，並賜袈裟，以充講誦之服焉。"⑤

《般若經靈驗》就是他在這樣的環境和心態下寫成的。據晚唐盧求《金剛經報應記》説，蕭瑀曾爲諫伐高麗而得罪皇上，"欲置於法，瑀就其所，八日念《金剛經》七百遍。明日桎梏忽自脱"，終於感動了皇上，將他放了。"因著《般若經靈驗》一十

① 唐高祖：《禁正月、五月、九月屠宰詔》，見《唐大詔令集》卷一百一十三《道釋》。
② 《舊唐書》卷七十九《傅奕傳》，2716頁。
③ 《舊唐書》卷一《高祖本紀》，16－17頁。
④ 參見唐臨：《冥報記》卷中《隋蕭璟》，20頁，北京：中華書局，1992年。
⑤ 《舊唐書》卷六十三《蕭瑀傳》，2398頁，2402頁。

八條。"① 按此處説，書當作於隋，但李劍國考證"書成貞觀中"②，則此書有可能還不止18條，其後仍有附益，但原書已不存，且佚文全無，也無法猜測了。

《般若經靈驗》是在高度的宗教迷狂之下寫出來的作品，其體式應當仍是謝敷等《觀世音應驗記》一路，故其意義並不在於它對叙事藝術發展的貢獻，主要在於表明"釋氏輔教之書"在唐代仍有市場。就其具體内容而言，也標誌著佛教本身的一個微妙變化，即"釋氏輔教之書的普遍信仰由《法華經》念誦觀音的經像崇拜，嚮《金剛經》空無觀念的意義加持轉移，由具體的靈物崇拜到抽象的意義信仰，爲佛教小説擺脱過分具體的千篇一律情節模式作好了準備。"③

第三節　高宗、武后時期的佛教小説與唐臨的《冥報記》

第二階段是高宗、武后時期。

此期的主要表現，是佛教小説由輔教之書嚮世俗趣味的轉移。

高宗、武后承前代遺風，也對佛教采取了寬容政策，這些都爲佛教小説在此期的發展提供了條件。據李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》，此期佛教小説無單篇傳奇文，志怪集可考者約有三種：

① 《太平廣記》卷一百二《報應一·金剛經·蕭瑀》，688頁。
② 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，185頁，天津：南開大學出版社，1998年。
③ 韓雲波、青衿：《初盛唐佛教小説與唐傳奇的文體發生》，載《浙江大學學報》，2000年6期。

唐臨《冥報記》二卷，殘，輯本三卷53條並序，李劍國補遺19條（方詩銘補遺爲15條，以下引文，俱依方詩銘本），高宗永徽四年（653年）成書。

郎餘令《冥報拾遺》，殘，佚文44條，高宗龍朔三年（663年）成書。

闕名《地獄苦記》，佚，佚文1條，時間不詳，當在《冥報記》之後。

同時，此期宗教叙事作品在僧侣中也頗有創作，其重要者如：

高宗顯慶四年（659年），道世據梁朝僧人寶唱所編佛教類書《經律異相》，編成《諸經要集》二十卷。

總章元年（668年），道世再據《諸經要集》擴展爲大型佛教類書《法苑珠林》一百卷（《嘉興藏》爲一百二十卷），在廣采博集經、律、論之後的《感應録》裏，徵引了包括《冥報記》等在内的大量佛教小説，可以説也是當時的一部佛教小説總集。

麟德元年（664年），道宣編成《集神州三寶感通録》，通記佛、法、僧三寶，卷上"明舍利表塔"20條，卷中"列靈像垂降"50條，卷下"引聖寺、瑞經、神僧"80則，皆爲叙事作品。

約武后末久視元年（700年）至長安四年（704年），道信撰《釋門自鏡録》，全書共分上、下二卷，十録，七十事，篇幅大多短小，語言簡省質樸，文學色彩不强，但以叙事爲主，迹近小説。其自序云："故乃詳求列代，披閱群篇，采同病之下流，訪

迷津之野客。”① 可見其來源有二：一是采集以往文獻，大多取自佛典史地類文獻，但也有《冥祥記》（8篇）等小説；二是親自尋訪編撰所得，即書中所謂“新録”，應屬他自己的創作，共約15篇。

此外，長安年間，武后還詔張昌宗等召集文人學士，撰成大型類書《三教珠英》一千三百卷，原書已佚，其中也應有大量的佛教叙事作品。

綜上所述，此期的佛教叙事作品，在居士與僧侣兩方面皆有成就。僧侣作品仍然充滿宗教迷信色彩，其叙事技巧亦無大的發展，但數量却頗爲可觀，應有較大的影響。居士作品較前代有了新的變化，以《冥報記》爲代表，有了更多的世俗情趣，這就使其不僅僅祇是佛教的報應記，也嚮著一般意義上的小説邁出了可喜的一步。

以下，將以唐臨的《冥報記》爲主，探討初唐出現的這批佛教小説對前代同類作品的發展。

在前輩作家中，蕭瑀是虔誠的奉佛者；王琰在《冥祥記自序》裏説他自己“稚年在交趾，彼土有賢法師者，道德僧也，見授五戒，以觀世音金像一軀，見與供養”，從小是佛弟子，後來屢感靈異，遂“循複其事，有感深懷；沿此徵覿，綴成斯記”而作《冥祥記》。唐臨和他們都不一樣，兩《唐書》本傳都没有他奉佛的記載，至少可以證明他不是蕭、王那樣虔誠甚至迷狂的佛教徒，相反，在《舊唐書》所引的他的奏章裏，他對儒家典籍倒

① 見《大正藏》第五十一卷，署“藍谷沙門懷信述”。又見《續藏經》乙編二十二套第二册史傳部。

熟悉得很。

他創作《冥報記》的直接動因，並非自己的親身經歷中有了經像應驗的“奇迹”而不吐不快，從他的自序來看，他是冷静和理性的。序曰：

夫含氣有生，無不有識。有識而有行，隨行善惡而受其報，如農夫之播植，隨所植而收之。此蓋物之常理，固無所可疑也。上智達其本源，知而無見；下愚闇其蹤迹，迷而不返，皆絶言也。中品之人，未能自達，隨緣動見，遂見生疑。疑而多端，各懷異執，釋典論其分别，凡有六十二見，耶倒於是乎生者也。

臨在中人之後，幸而寤其萬一，比見衆人不信因果者，説見雖多，因謂善惡無報。無報之説，略有三種：一者自然，故無因果，唯當任欲待事而已；二者滅盡，言死而生滅，識無所住，身識都盡，誰受苦樂，以無受故，知無因果；三者無報，言見今人有修道德，貧賤則早死，或行凶惡，寶貴靈長，以是事故，知無因果。

臨竊謂儒書論善惡之報甚多，近者報於當時，中者報於累年之外，遠者報於子孫之後。當時報者，若楚子吞蛭，痼疾皆愈；宋公不禱，妖星多退；淖齒凶逆，旋踵伏誅；趙高彧亂，俄而族滅之類，是也。累年報者，如魏顆嫁妾，終以濟師；孫叔埋蛇，竟享多福；漢幽鴆如意，蒼苟成灾；齊煞彭生，立豕而祟之類，是也。子孫報者，若弗父恭於三命，廣宣尼之道；鄧訓歲活千人，遺和熹之慶；陳平陰計，自知無後；欒黶怯侈，盈被其殃之類，是也。

若乃虞舜以孝行登位，周文以仁賢受命，桀、紂以殘忍亡

國，幽、厲以淫縱禍終。三代功德，卜祚長久；秦皇驕暴，及子而滅。若斯之比，觸類寔繁，雖復大小有殊，亦皆善惡之驗。但事法王道，理關天命，常談之際，非所宜言。

今之所録，蓋直取其微細驗，冀以發起同類，貽告子孫，徵於人鬼之間，若斯而已也。

釋氏説教，無非因果，因即是作，果即是報，無一法而非因，無一因而不報。然其説報，亦有三種：一者現報，於此生中作善惡業，即於此生而受報者，皆名現報；二者生報，謂此生作業不即受之，隨業善惡，生於諸道，皆名生報；三者後報，謂過去生作善惡業，能得果報，應多身受，是以現在作業，未便受報，或次後生受，或五生十生，方始受之，是皆名後報。於此三報，攝一切法，無所不盡，是令諸見，涣然大寤。

然今俗士尚有或之，多習因而忘果，疑耳而信目，是以聞説後報，則若存若亡；見有受驗，則驚嗟信服。

昔晉高士謝敷、宋尚書令傅亮、太子中舍人張演、齊司徒從事中郎陸杲，或一時令望，或當代名家，並録《觀世音應驗記》，及齊竟陵王蕭子顯作《宣驗記》、王琰作《冥祥記》，皆所以徵明善惡，勸戒將來，實使聞者深心感寤。

臨既慕其風旨，亦思以勸人，輒録所聞，仍具陳所受及聞見由緣，言不飾文，事專揚確，庶人見者能留意焉①。

從這篇序裏，可以看到兩點：

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷上，1－2頁，北京：中華書局，1992年。

第一，唐臨認爲，報應之談，在中國本土的傳統文化裏早就存在著，可以分爲當時報、累年報、子孫報三種，在形式上，這和佛教報應的現報、生報、後報三種是大致相應的。雖然傳統報應的歸宿是“王道”與“天命”，佛教報應的歸宿是“因果”，但二者都是人生命運的一種内在因緣，本可相互認同、溝通。更爲重要的是，世俗之人不信報應與奉佛之人不信報應，其表現也都是一致的，報應未到時，他們以爲没有因果，因而敢於作惡；報應來到時，他們纔“驚嗟信服”。這正是人類的一種需要改善的劣根性。

第二，報應之説，有顯著的道德教育作用，既然佛家報應記已經有了源遠流長的傳統，爲過去的“令望”、“名家”們“深心感悟”，正可以作爲一種有益的借鑒，達到“勸人”的目的。從這裏看，唐臨的創作目的顯然與他所稱述的那些報應記有了區别。首先，一般報應記的目的是爲了宣揚佛教，而唐臨則是爲了教育民衆；其次，一般報應記的觀念，僅僅限於佛教，唐臨却將傳統文化與外來佛教結合起來。也就是説，唐臨之創作《冥報記》，並非是以一個虔誠的佛教徒身份進行的，他的創作動機是世俗化的，他的創作心態是“旁觀者清”的冷静，而不是“當局者迷”的狂熱。這就使《冥報記》有了許多世俗化的色彩，成爲衝破佛教敘事的閾限而走嚮小説敘事歷程中的重要作品。

唐臨之所以要選擇佛教小説的形式來創作《冥報記》，除了他認爲傳統文化中有和佛教共有的“報應”觀念外，還可能與他的經歷有關。據本傳，他長期從事司法審判工作，而佛教的報應，從某種程度上説，也就是一種天國或地獄的審判。所以，他對此獨有心得，故能“深心感悟”。

在唐臨一生的司法實踐中，創造了許多輝煌的業績。如他作萬泉丞時，春耕時節放犯人回家農忙而無一逃脱；又如他作侍御史出使交州，平反冤獄三千餘人；作大理卿時，高宗親録死囚，唐臨所判，無一人叫屈；任御史大夫，力排衆議，使高宗下決心將贓官蕭齡之流放嶺外。由於他的傑出司法實踐，他一直做到了司法界的最高職位刑部尚書。高宗即位之初，任命他作大理卿，曾對他説："朕昔在東宫，卿已事朕，朕承大位，卿又居近職，以疇昔相委，故授卿此任。然爲國之要，在於刑法，法急則人殘，法寬則失罪，務令折中，稱朕意焉。"①

唐臨在長期的司法實踐中，目睹了無數罪惡遭到懲罰，經他之手承辦的案件，幾乎都是天理昭然，報應不爽。同時，在平反冤獄的過程中，他也養成了一種慈悲之心。《大唐傳載》記載了一則唐臨的軼事：

唐臨性寬仁，多恕，常欲吊喪，令家僮歸取白衫，僮乃誤持餘衣，懼未敢進，臨察之，謂曰："今日氣逆，不宜哀泣，向取白衫且止。"又令煮藥不精，潛覺其故，乃謂曰："今日陰晦，不宜服藥，可弃之。"終不揚其過也②。

這些不僅是他接受傳統道德文化熏陶的結果，也是和佛家的教義相通的。他於是借用了當時勢力極大、傳播極爲普遍的佛教報應記的形式，來表現他對於人性和命運的看法。《舊唐書》本

① 《舊唐書》卷八十五《唐臨傳》，2811－2813 頁。
② 《太平廣記》卷四百九十三引《傳載》，題作《唐臨》。

傳説："所撰《冥報記》二卷，大行於世。"正是他將傳統文化中的人生命運觀念、倫理道德觀念與佛教報應記的大衆形式結合到一起，而產生的良好傳播效果和社會效益。

對於《冥報記》的成就，過去的研究者們往往未予足够重視，僅有少數著作專門談到，且大多集中於其繼承六朝佛教小説一面。方詩銘稱："在中國古小説的發展歷史上，《冥報記》還是一部不能忽視的作品。唐代早期是六朝小説的繼續到唐代傳奇文大盛的過渡階段。《冥報記》的文詞，基本上是簡古的，與六朝小説近似。"① 侯忠義《隋唐五代小説史》第五章《唐代志怪小説》第一節《唐初期志怪小説》爲其列了專題，但僅肯定它"是唐代最早的一部志怪小説集"，説它"没有超出六朝志怪的範圍"②。李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》對其篇目作了詳細考證，認爲："唐臨此作亦爲佛法鼓吹，觀其捏造謊説以謗傅奕等人，偏執近狂，正與法琳輩相呼應。至其淵源，則祖《應驗》、《宣驗》、《冥驗》、《冥祥》等記，南北朝釋氏輔教書之流緒也。"③其實，關於傅奕之事，在當時是一個流布極廣的傳説，説不上唐臨本人對傅奕有多大的仇恨。傅奕反佛之失敗，郭紹林總結爲兩點：一是"佛教在當時爲社會所需要"；二是佛教學者群"他們思想的精密程度，是唐代任何士大夫所無法比肩的"④。則李劍

① 方詩銘：《輯校説明》，11 頁，見《冥報記·廣異記》，北京：中華書局，1992 年。

② 侯忠義：《隋唐五代小説史》，162－164 頁，杭州：浙江古籍出版社，1997 年。

③ 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，201 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

④ 郭紹林：《唐代士大夫與佛教》，155 頁，158 頁，開封：河南大學出版社，1987 年。

國所舉傅奕的例子來爲《冥報記》定性，是有些欠妥的。

其實，《冥報記》較之《冥祥記》等，在體制、内容方面，都已表現出不少新創點，這成爲由六朝式志怪走嚮唐人式傳奇過程中，一個在叙事方面即將發生重要轉折的契機。

第一方面，是《冥報記》在體制方面的變化。

首先表現在篇幅進一步加長了。就現存的 68 條佚文看，500 至 1000 字的有 16 篇（佔總數 24%，《冥祥記》爲 9%），《眭仁蒨》、《張公謹》（《廣記》作《張公謹妾》，李劍國作《馬嘉運》）、《王璹》、《柳智感》4 篇均在 1000 字以上（佔 6%，《冥祥記》爲 2%），最長的一篇《眭仁蒨》達 1800 餘字（《冥祥記》最長的《晉沙門慧達》1200 餘字），都較六朝作品有較大增長。

其次是開頭的方式有所改變，《冥祥記》幾乎是千篇一律的以人物開頭，僅有 3 篇以地點、4 篇以時間開頭，非人物開頭的僅佔 5%；而在《冥報記》中，雖然以地點開頭的僅有 1 篇，而以時間開頭的却有 17 篇，二者共佔 26%。這種變化，表明了以人物開頭、以人爲綱的“傳”的模式嚮著以時空開頭、以事爲綱的“記”的模式的演進。《冥祥記》往往要在作品中簡述主體事件前後的人物情況，以構成一個完整的人物傳記；而《冥報記》則直接切入事件，較少追求這種傳記的“完整性”，即使有的作品仍然以人物開頭，其整體格局也是如此。這種從“傳”到“記”的演進，其實質是使筆墨更能集中運用，也就可以進一步加强故事的細節化和曲折化，在情節上做更多的文章。這正反映了從歷史傳記叙事或佛教僧傳叙事嚮著小説傳奇叙事的變化。

第二方面，是《冥報記》在内容方面的變化。

首先是在作品描述的對象方面，《冥祥記》中以僧尼爲題的

有41篇（31%），而《冥報記》僅10篇（15%），這表明《冥報記》有更强的世俗化傾嚮，而世俗化正是小説脱離“輔教之書”的宗教附屬地位而走嚮獨立的開始。

其次，《冥報記》的故事情節模式比前代更加豐富多樣。除了前代已有的僧尼靈異、崇經像、果報、轉生、入冥等以外，“而睦仁蒨之交鬼，兖州人之友神，柳智感之判冥，皇甫遷之化猪，皆前所未見，較之呼佛免難、誦經消灾、入冥證罪、復生修福之類，殊稱新異也。”①

再次，《冥報記》中的經像崇拜呈現出新的變化。六朝報應記多崇拜《觀世音經》，《冥祥記》即以此爲主體。觀音崇拜是典型的靈物崇拜，《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》：“佛告無盡意菩薩：善男子！若有無量百千萬億衆生，受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩實時觀其音聲，皆得解脱。”衹要“持是觀世音菩薩名者”，“稱其名號”，則一切厄難皆可解脱。六朝報應記的經像崇拜，也就是對《普門品》的圖解，缺乏現實生活的具體生動性。唐初以來，正值天臺、禪宗等中國化的佛教宗派的大量興起，經像崇拜的變遷也得到相應的反映。《冥報記》裏，有13條崇《法華經》，6條崇《金剛經》，這兩部經書，作爲在中國影響極大的佛教原典，自然也對佛教小説的相關觀念構成了影響。《法華經》集大乘思想之大成，指歸净土，宣揚濟世，寓救苦救難之意。《金剛經》以“應無所住，而生其心”爲總

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，202頁，天津：南開大學出版社，1998年。

綱①，以金剛之智能斷執著，達空無，以自修、自悟、自證，返本歸原。由崇觀音的具象崇拜開始，經過崇《法華經》再到崇《金剛經》的抽象崇拜，其間經歷了一個變遷，使佛教小説從“持是觀世音菩薩名者”的固定模式，到《法華經》的濟世而具備人間化色彩，再到《金剛經》的空無而獲得了更加廣闊的天地，既無執著，即是自由，即是創造，這就進一步使佛教小説更加接近了文學小説叙事的生動、豐富、形象的特徵。

《冥報記》的這些變化，使它不同於六朝的報應記，而具備了唐代小説的特色，視野更加開闊，筆觸更加自由，描寫更加生動，情趣更加活潑，宗教的迂腐色彩少一些，文學的審美意味多一些。

第三方面，是《冥報記》在叙事方面的變化。

形式體制和作品内容的變化，必然反映在作品的叙事策略裏。正是從這裏開始，唐臨將六朝報應記的宗教叙事變成了唐代小説的文學叙事。

《冥報記》叙述故事，采用直接切入的方法。所謂“直接切入”，一是就歷史叙事方式而言，在簡單説明人物身份之後，不再有正史列傳式的對事件發生之前傳主履歷的叙述或行爲表現的評議，而是直接切入主體故事；二是就宗教叙事而言，報應的過程和因果直接在故事情節中呈現，而少有佛教叙事裏由作者單獨站出來説教（有時也是借人物之口説教）的議論插入。全部叙述在情節的統率之下，成爲一個整體。

---

① 王智隆：《金剛般若波羅密經釋義》，176 頁，廣東佛教雙月刊《廣佛叢書》之十七，1999 年。

《冥報記》的篇幅加長了，它所包容的情節，也從單體故事嚮具有多重曲折轉换的複雜故事發展。在《冥祥記》裏，如《趙泰》、《慧達》、《陳安居》等篇，寫的都是入冥而歷觀諸獄的情景，篇幅雖長，但情節却很簡單，大量篇幅用在對地獄的描寫和佛法的宣揚上了，這類作品，其小說性就顯得要差一些。而在《冥報記》裏，情節發展就趨嚮複雜化了。

比如《眭仁蒨》，以主人公與鬼吏成景的交情爲中心，就串連了多個情節段落：

（1）徙家向縣，路遇鬼吏，遂與定交；

（2）設館岑家，爲設珍羞，以餉成景；

（3）泰山求吏，仁蒨病困，成景救之；

（4）眭、成問答，縱談佛、道，仁蒨病愈。

屬於歷史敘事範疇的人物傳記，可以是多個事件的串連，但其内在聯繫是傳主在時間延續中的自然順序，不同事件之間並不一定有必然聯繫，它們可以是相對獨立的，正史的列傳、佛教的僧傳，以及小說中受歷史敘事影響較深的《古鏡記》、《梁四公記》等，采取的都是這種模式。《眭仁蒨》雖然在敘述順序上也采取的是順敘，但其内在的聯繫却主要是同一事件，也就是說，全篇的敘事段落，可以是不同情節，也可以就是一個大情節。這種結構，使作品全篇的情節顯得複雜、曲折，是一個有魅力的故事。

就情節綫索而言，《冥報記》既有同一綫索的段落化，也有不同綫索的齊頭並進。《張公謹》就包含了兩條情節綫索：一條是馬嘉運被鬼使追至冥中，冥府欲任其爲記室，馬生百計得免，仍歸人間；一條是張公謹妾被丈夫殺死，在冥間告狀，因張公謹

受到同鄉天主王五戒的祖護，三年纔得伸冤，張公謹受報而死。兩條綫索交錯進行，使情節更加撲朔迷離。這篇小說，在《太平廣記》裏題作《張公謹妾》，李劍國據楊守敬輯本題作《馬嘉運》，正是人們從不同角度看待和歸納情節主體的結果。

歷觀地獄天界，是報應記借此宣揚佛法的一個重要題材，其模式往往十分簡單，即羅列所見以證佛經，篇幅長短，祇是詳略的不同而已。但這類題材在《冥報記》裏，却加進了許多其他情節因素，作品的魅力也就不在地獄幻想的奇異，而在於人情世故的演繹了。長約近千字的《李山龍》就是這樣的作品，李山龍在武德中暴病身亡，因平時每日誦《法華經》二卷，頗有功德，受到優禮，冥王放他回陽，並謂吏曰："可將此人歷觀諸獄。"以下300餘字，即寫歷觀諸獄情景。可到了最後，却有三人嚮李山龍乞物，冥吏幫這三人說項，曰："王放君，不由彼。三人者是前收録君使人：一是繩主，當以赤繩縛君者；一是棒主，擊君頭者；一是袋主，吸君氣者。見君得還，故乞物耳。"[①] 李山龍本來命不該死，冥使造成了這起"冤假錯案"，不但没有實行"國家賠償"，却還要受冤屈者交納"辛苦費"，真是豈有此理！顯然，並不是歷觀諸獄而是這裏的人情世故，纔是讀者在欣賞作品時的亮點。地獄裏的種種情景，無論從篇幅還是情趣來說，都已經退居其次了。這是佛教小說的一個進步，即嚮著充滿審美趣味和情感震撼的文學小說的進步。

《冥報記》的叙事語調，也已經不再是"輔教之書"那種充滿虔誠和敬信的平板的說教式語調了。《冥報記》的叙事語調，

---

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷中，45頁，北京：中華書局，1992年。

常常是充滿了揶揄和幽默的，並在這中間表達出一種世俗的人情世故。《王瓙》(《大正藏》本《冥報記》題作《宋行質》)因李須達訴其擅自改籍而被冥追，到了冥間，經過審判，證明李須達乃是誣告。冥間也有誣告，也有錯案，這本來已經很奇特。好在經過一番波折，冥官終能分别是非，放他回陽。回陽途中，歷經諸門。至驗印處，見侍郎宋行質因爲手中没有功德簿而受到拷掠。冥官怕王瓙再次無端受到牽連，遂令他速速離去。唐臨寫道：

瓙走，又至一門，門吏曰："汝被搭耳，耳當聾，吾為汝却其中物。"因以手挑其耳，中鳴，乃驗印放出。出門外黑如漆，瓙不知所之，以手摸西及南，皆是牆壁，惟東無障礙，而闇不可行。

瓙立住，少頃，見向所訊瓙之吏從門出來，謂瓙曰："君尚能待我，甚善，可乞我千錢。"

瓙不應，内自思曰："吾無罪，官放我來，何為有賄吏乎?"

吏即謂曰："君不得無行，吾向若不早將汝過官，令二日受縛，豈不困頓?"

瓙心然之，因愧謝曰："謹依命。"

吏曰："吾不用汝銅錢，欲得白紙錢耳，期十五日來。"

瓙許諾，因問歸路，吏曰："但東行二百步，當見一故牆，穿破見明，可推倒之，即至君家也。"

瓙如其言，行至牆，推良久乃倒，容人，瓙從倒處出，即至其所居隆政坊南門矣。於是歸家，家人哭泣，入户而蘇。

至十五日，瓙忘不與錢。明日，復病困絶，見吏來，怒曰："君果無行，期與我錢，遂不與，今當復將汝去。"因驅行出金光

門，令入大坑。璹拜謝百餘拜，請作錢，乃放歸，又蘇。

璹告家人，買紙百張作錢送之。明日，璹又病困，復見吏曰："君幸能與我錢，而惡不好。"璹復辭謝，請更作，許之。

又至廿一日，璹令以六十錢市白紙百張作錢，並酒食，自於隆政坊西渠水上燒之。既而身體輕健，遂愈①。

這個故事裏冥吏的索賄，多麽無耻！其貪贜枉法之手段，甚至無所不用其極。《李山龍》裏的"乞物"，還多少有些羞耻之心，托了旁的人來"點醒"；這裏則是編造了一大篇彎彎道理，進行直接的恐嚇。冥吏公然權錢交易，居然也沒有鬼神來管。可見，在《冥報記》作者的心目中，鬼神已經不再值得信任，失去了應有的威嚴。正如《眭仁蒨》最後寫給岑文本的那封信裏所説："鬼神定是貪諂，往日欲郎君飲食，乃爾殷勤，比知無復厚利，相見殊落漠。"②

在初唐時代，從當時濃厚的佛教氣氛來説，《冥報記》適應了當時便於流傳的文化形式；從作品本身的故事情節和審美情趣來説，《冥報記》有其獨特的魅力。這些因素，使它面世之後，大受歡迎。

但十年之後，郎餘令承其餘緒，再作《冥報拾遺》，却再也没有唐臨的精彩。這裏有幾個原因：其一，郎餘令沒有唐臨那種複雜曲折的人生經歷和豐富多彩的生活積纍，一生仕歷比較簡單。其二，他是史學家，他的主要精力，用在續寫梁元帝《孝德

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷下，71 頁，北京：中華書局，1992 年。
② 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷中，28 頁，北京：中華書局，1992 年。

傳》的《孝子後傳》三十卷和未完成的《隋書》中去了，而歷史敘事和小說敘事本就不是一回事，所以，他寫出來的《冥報拾遺》，大多文字簡略，缺乏文學審美的生動色彩，影響也就不大了。

第四節　中宗至玄宗時期的佛教小說及其向世俗小說的融合

第三階段是中宗、睿宗及玄宗時期。

此期的主要表現，是佛教小說嚮綜合世俗作品融合。

此期佛教專門小說甚少，而且水平不高。作品集現在可考的僅一種：

法海《報應傳》三卷，佚，約玄宗時（712 年至 756 年）作。

此書不見史志著録，但皎然有《報應傳序》，談到法海的情況以及他著這本書的宗旨：

語曰："死生有命，富貴在天。"蓋垂教之意也。或曰，盜跖日殺不辜而終天年，顏回積仁累行而不幸短命，天之報施是耶？此皆本於天也。今請以釋氏論之。夫生生之理，罔有不關於業，則報施有歸。報施有歸，則因果不爽。因果不爽，則空見不生。有去來三世之殊，故巨細必顯。有染净二心之别，故涇渭既分。性自我能，命自我有，豈神授而天與乎？《涅槃經》云："無有自作，他人受果。"豈怨天尤聖乎？知遍計有如龜毛兔角，決定無也。依他緣生，非自然也。圓成實性，體則妙有，相乃真空。其

一切恒沙，功德不周，靈空無為而無用也。

右若沙門法海，字文允，俗姓張氏，朱方人也。圓入一性，學皆空王，擅當代獨悟之名，剖先賢不决之義。一時學外，儒釋該通，六書窿其源流，三易窮於變化。嘗謂予曰："佛法一門，獨開心地，皆推輪也。"

於戲！天造溟涬，惑網高張，非大圓真詮，曷能示明明之業，俾群生知正修之路哉！日者象季之數，吾道陵夷，朋溺妄空，謂無因果。公乃救將弛之教，哀弱喪之子，其報應昭驗，見聞可憑者，因采而記之，編為三卷。鱗羽有性之類，亦皆附焉。以為動物尚爾，而况於人乎？况於鬼神乎？下以軌正於邪宗，上以裨益於真理。若佛日未墜於地，庶幾將有證焉①。

這本書現在一條也没有留下來，具體情况已無法得知。但從皎然的這篇序可知，它和《冥報記》應該屬於兩種風格。法海作爲一個僧人，因此比唐臨有多得多的不同實質的宗教虔誠。雖然其書已經亡佚，但大致可以推測，其總體風格，應屬懷信《釋門自鏡録》一類。

這一時期在非專門性的佛教小説領域却出現了一些不錯的作品。

在單篇傳奇文中，已有作品涉及佛教内容。可考者三種：

唐晅《唐晅手記》，存，開元二十年（732 年）後作。

闕名《神異記》，佚，約開元（713 年至 741 年）時作，因

① 皎然：《報應傳序》，見《杼山集》，卷九，17－18 頁，《四庫全書》集部·别集類一·唐。

《續神異記》叙張叔言判冥事，此記亦可能與佛教有關。

萬莊《放魚記》，節存，天寶十三載（754 年）作。放生果報之説。

在這三篇作品中，《唐晅手記》頗爲值得注意。此記本已不存，但在《太平廣記》卷三百三十二《鬼》十七裏，引了陳劭的《通幽記》，中有《唐晅》一篇，末題“事見《唐晅手記》。”《舊小説》則直接將作者署爲唐晅，題目亦作《唐晅手記》。故李劍國以《通幽記》所載爲唐晅原作。

唐晅兩《唐書》無傳，生平已不可考。此記係自述體，叙作者和妻張氏開元年間的陰陽情緣，是一篇不錯的言情小説。這篇作品，全文長達 1500 餘字，結構模式與《游仙窟》相似，開頭僅用 100 餘字介紹情節背景，稱作者和慕之已久的表妹成婚後，於開元十八年在洛陽夢見愛妻隔花而泣、窺井而笑，數日凶信至，妻已亡於家中。後歸家，作《悼亡詩》，夜祝神靈，願與亡妻靈魂相見。夫妻相見述情，天明而去。全篇的主體部分，主要是二人共話相思之情、作詩唱和及張氏述冥中情景、釋死生因緣，既充滿了夫妻之濃情戀念，又充滿了無可奈何的宿命色彩。

李劍國對此作了兩方面的評價：“傳奇自述之體始於唐初，《古鏡》、《游仙》、《猿婦》及本篇皆是。論者謂以第一人稱或以第三人稱自述之法，乃唐人自覺創作之標誌，誠卓見也。自述之法宜乎抒寫主觀情感，且以虚無爲親歷，化虚爲實，真實感增矣。唐晅年少喪偶，思悼亡妻，幻設人鬼冥遇以寄其懷，情足可悲。小小情事皆委曲道來，情調淒惋，良可感人，此其所長；中論釋家宿因、佛道同源、魂形相離，假鬼口發明教義，淡乎寡

味，則敗筆也。"[①] 論其重視自述之體，誠中肯綮；但這段評論中對作品宗教因素的解釋，則似嫌簡單化了些。

仔細尋繹文中的宗教因素，有兩點值得注意：

一是佛理昭然說。唐晅問："佛稱宿因不謬乎？"張氏答："理端可鑒，何謬之有。"這是當時佛教普及於人心的自然反映。

二是佛道同源說。又問："佛與道孰是非？"答曰："同源異派耳。别有太極仙品，總靈之司，出有入無之化，其道大哉！其餘悉如人間所說，今不合具言，彼此爲累。"則佛、道二教之上，還有更高的神靈形式。

佛、道二教自六朝起，即有由於争奪勢力範圍而産生的激烈鬥争，佛教小說嚮來揚道抑佛，如《冥報記·眭仁蒨》中的鬼吏成景，就比較佛道二教說："道者，天帝總統六道，是爲天曹。閻羅王者如人天子，泰山府君尚書令録，五道神如諸尚書，若我輩國如大州郡。每人間事，道士上章請福，天曹受之，下閻羅王云，某月日得某申訴云云，宜盡理，勿令枉濫。閻羅敬受而奉行之，如人之奉詔也。無理不可求免，有枉必當得申，問爲無益也。"成景又談到"佛家修福"說："佛是大聖，無文書行下，其修福天神敬奉，多得寬宥。若福厚者，雖有惡道，文簿不能追攝。此非吾所識，亦莫知其所以然。"[②]

但到玄宗年間，小說中出現的却是混一儒、道、佛三教的傾嚮。《唐晅手記》是一種情形，它雖然宣揚的還是佛教的來世觀念，但却將二教平等看待了。他所認爲"其道大哉"的"道"，

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，156－157頁，天津：南開大學出版社，1998年。

② 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷中，28頁，北京：中華書局，1992年。

既超越佛教，又超越道教，已經不是具體的人爲宗教，而是“天人合一”的傳統文化中的尊神。

《紀聞·牛應貞》是另一種情形。這位早慧的才女，幼時正值佛教大行的時代，故首先讀的是佛書，“年十三，凡誦佛經三百餘卷”；接著是儒典，“儒書子史又數百餘卷”；最後，“遂學窮三教，博涉多能”。開元二十八年（740 年），歲次庚辰，牛應貞在病中，遂擬《莊子》魍魎責影之義，作《魍魎問影賦》，在賦中，魍魎説她“學包六藝，文兼百氏，賾道家之秘言，探釋部之幽旨。”她自己説：“達人委性命之修短，君子任時運之通塞。”①可見，三教都衹是爲人生的一種文化形式，雖然其外在表現不一樣，其内在實質却大有共同之處。

佛道同源説或三教共通説，使具體宗教的氣氛淡化，具體宗教被抽象爲一種通往彼岸的文化符號，和整個人世間的此岸相對應，使世俗與宗教兩種情感居於同樣的位置，無論夫妻之情，還是宗教宿因，都不過是表達作者情感的一種方式。這也使作品探索的領域，進一步伸展到人類生活價值和内心情感的普遍現象中去，成爲文學化的而不再是具體宗教化的了。而這，正是唐代文學小説興起的先聲。

玄宗時期的小説作品中，也有對佛教不滿的。上文説到，在《太平廣記》所引的《朝野僉載》裏，也有許多報應和入冥的内容，但其文頗簡略，且並不專指佛教。相反，在趙守儼本《朝野僉載》卷五裏所記的幾則僧人事迹，都説的是僧人的妖妄，其意已經不在宗教，而在政治。如《惠範》：“周有婆羅門僧惠範，奸

① 見《太平廣記》卷二百七十一《才婦》，2135－2136 頁，題作《牛肅女》。

矯狐魅，挾邪作蠱，咨趄鼠黠，左道弄權。則天以爲聖僧，賞賚甚重。太平以爲梵王，接納彌優，生其羽翼，長其光價。孝和臨朝，常乘官馬，往還宮掖。太上登極，從以給使，出入禁門，每入即賜綾羅、金銀器物。氣岸甚高，風神傲誕，内府珍寶，積在僧家。矯説祆祥，妄陳禍福。神武斬之，京師稱快。"① 這哪裏是僧傳，分明是不滿三朝政治的一篇檄文。

但《朝野僉載》裏的"北齊稠禪師"，却是一篇很有意思的小説。該文《太平廣記》選入卷九十一《異僧五》。全文長達800餘字，是《朝野僉載》裏篇幅最長的作品之一。文叙北齊稠禪師少時以體弱常被同輩所欺，於是抱金剛足而發大誓願，至第六日，金剛現形，使其食筋，乃成力士，超越同儕。後居林慮山，僧徒從者甚衆。齊文宣帝怒其聚衆，領兵征討，禪師率衆候於谷口，曰："陛下將殺貧僧，恐山中血污伽藍，故此谷口受戮。"文宣大驚，請許其悔過。禪師乃以法術於空中搬運巨木，顯其神力。臨終嘆曰："夫生死者，人之大分，如來尚所未免。但功德未成，以此爲恨耳。死後願爲大力長者，繼此成功。"後三十年，隋帝過此寺，若有所感，時人謂帝大力長者。

這篇小説，準確地説，是一篇關於隋文帝奉佛的傳説。隋文帝奉佛，至爲迷狂。《隋書》記載了楊堅的特殊身世：

> 皇妣吕氏，以大統七年六月癸丑夜，生高祖於馮翊般若寺，紫氣充庭。有尼來自河東，謂皇妣曰："此兒所從來甚異，不可

① 《朝野僉載》卷五，114頁。又見《太平廣記》卷二百八十八《妖妄》一，2292頁。

於俗間處之。”尼將高祖舍於别館，躬自撫養。皇妣嘗抱高祖，忽見頭上角出，遍體鱗起。皇妣大駭，墜高祖於地。尼自外入見曰：“已驚我兒，致令晚得天下。”為人龍顔，額上有五柱入頂，有文在手曰“王”。長上短下，沈深嚴重。初入太學，雖至親昵不敢狎也①。

道宣《集古今佛道論衡》卷乙有“隋兩帝重佛宗法俱受歸戒事”：

案隋著作王邵述隋祖起居注云：帝以後魏大統七年六月十三日，生於同州般若尼寺。於時赤光照室，流益户外，紫氣滿庭，狀如樓閣，色染人衣，内外驚異。帝母以時炎熱，就而扇之，寒甚幾絶，困不能啼。有神尼者，名曰智仙，河東劉氏女也，少出家有戒行。和上失之，恐墮井，乃在佛屋儼然坐定，時年七歲。遂以禪觀為業。及帝誕日，無因而至，語太祖曰：“兒天佛所佑，勿憂也。”尼遂名帝為“那羅延”，言如金剛不可壞也。又曰：“兒來處異倫，俗家穢雜，自為養之。”太祖乃割宅為寺，以兒委尼，不敢召問。後皇妣來抱，忽化為龍，驚遑墮地。尼曰：“何因妄觸我兒，遂令晚得天下。”及年七歲，告帝曰：“兒當大貴，從東國來。佛法當滅，由兒興之。”尼深静寡言，時道吉凶，莫不符驗。初在寺養，帝年至十三，方始還家。及周滅二教，尼隱皇家。帝後果自山東入為天子，重興佛法，皆如尼言。及登位後，每顧群臣，追念阿闍梨以為口實。又云：“我興由佛法，而

① 《隋書》卷一《高祖紀》上，1－2頁。

好食麻豆，前身似從道人中來。由小時在寺，至今樂聞鐘聲。”乃命史官為尼作傳。帝昔龍潛所經四十五州，及登極後，皆悉同時起大興國寺。仁壽元年，帝及後宮同感舍利，並放光明，砧椎試之，宛然無損。遂前後置塔諸州，百有餘所，皆置銘勒，隱於地府，咸發神瑞，充仞目前。具如王邵所撰《感應傳》。

可見當時關於隋文帝與金剛的傳説，已經甚爲普遍。而由於隋帝的特殊身份，“那羅延”的傳説進一步神異化，產生各種附會版本，於僧俗内外，流播廣遠，乃是十分自然的事。

從某種程度上説，《朝野僉載》這則傳説的真正主人公，稠禪師還衹是居於表面層次的，更重要的應該是隱在幕後的隋文帝，這就使這篇作品帶上了歷史叙事和宗教叙事兩方面的色彩，正如上述在唐初同時出現了史官之《隋書》與大德之《集古今佛道論衡》兩種不同質的叙事，同時當然也可以出現經由二者融合變化之《朝野僉載》的小説叙事。

宗教要借助政治的力量獲得保護和發展，政治要借助宗教的權威獲得神聖性。這就使《朝野僉載》裏的這篇作品成爲歷史叙事和宗教叙事混合的産物，在兩種叙事類型的共同推激下，成了一篇“好看”的小説。因爲它的神奇性，在開元以後，仍然得到廣泛流傳，稍後牛肅的《紀聞》也記載了這個故事。

關於異僧的法術，是佛教傳入初期爲傳教的方便而特别得到强調的，臺灣學者李豐楙即曾著文專門論及這個問題。他提出了兩個觀點：第一是“佛教在民間傳播而能深入，都有賴於一些通俗的教化。現神通力就是這種方便法門。”接著，他引用了羅什譯《大智度論》曰：“菩薩離五欲得諸禪，有慈悲故，爲衆生取

神通，現諸希有奇特之事，令衆生心清净。何以故？若無希有事，不能多令衆生得度。”第二是《高僧傳》的神通説與仙道頗有關係，在外在形式上相似，“但二者相較之後，可知道教以神通變化爲樂事，其最高的理想在求長生成仙；佛教則以具現神通爲權變，其最高的理想在求解脱生死，入於涅槃，兩者一爲現世主義，一重來世之説，故於神通一觀念仍多有差異之處。”①

“稠禪師”的故事，和《朝野僉載》裏的“高瓚”一樣，都可以説是唐代最早的“武俠小説”。“高瓚”是世俗作品，“稠禪師”是宗教作品，二者都對唐代武俠小説的形成有同樣的意義。武俠小説與世俗作品的關係，在於游俠的歷史存在和俠義的道德觀念，這在先秦時代就已有記載，至《史記》等歷史文獻，更是大張其趣。佛教叙事與武俠小説的關係，則在於憑空出奇的“武功”幻想，孫昌武在《佛教與中國文學》第三章裏引用清人沈曾植《海日樓劄叢》卷五《成就劍法》云：

《妙吉祥最勝根本大教王經》有成就劍法，云：持明者，用華鐵作劍，長三十二指，巧妙利刃。持明者執此劍往山頂上，如前依法作大供養，及隨力作護摩。以手持劍，持誦大明，至劍出光明。行人得持明天，劍有烟焰，得隱身法。劍若暖熱，得降龍法，壽命一百歲。若法得成，能殺魔冤，能破軍陣，能殺千人。於法生疑，定不成就。又有聖劍成就法。又云：若欲成就劍法，及入阿蘇羅窟，當作衆寶像，身高八指云云。按：唐小説記劍俠

---

① 李豐楙：《慧皎〈高僧傳〉及其神異性格》，見《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》附二，331頁，336頁，臺北：臺灣學生書局，1996年。

諸事，大抵在肅、代、德、憲之世。其時密宗方昌，頗疑是其支别。如此經劍法，及他諸神通，以攝彼小説奇迹，固無不盡也。

按《大正藏》第二十一卷《密教部》有法賢譯《佛説妙吉祥最勝根本大教經》，其卷下“焰鬘得迦明王本法儀軌分第八”有曰：

復次成就法。持明者用花鐵作劍，長三十二指，巧妙利刃。持明者執此劍往山頂上，如前依法作大供養，及隨力作護摩。以手執劍，持誦大明。至劍出光明，行人得持明天。劍有烟焰，得隱身法。劍若暖熱，得降龍法。壽命一百歲。若法得成，能殺魔冤，能破軍陣，能殺千人。於法生疑，定不成就。

復次聖劍成就法。用卒亡者人尸一個，洗浴令凈，以香花飲食如法供養已。持明者，於尸陀林中，作必隸靚得羯吒曼拏羅。於南門外，復散香花，於其花上，以尸頭南而卧。持明者，手持摩賀嚩娑油，用蘇嚕嚩盛油，灌於尸口，依法作護摩一百遍，即誦大明。至尸口出舌，持明者以刀截舌，舌離尸口，即自變為三十二口聖劍。刹那之間，得持明天，延壽七劫，於持明天中最為第一。或持明者如前，作必隸靚得羯吒曼拏羅，如法供養已。以卒亡尸，洗浴令凈，如前卧於曼拏羅南門外。持明者，坐於亡尸心上，誦大明七字至十字一千八百遍已。尸自起立，即獻閼伽，用左手摩娑尸頂，口有藥出，如雄黄色，或如火色。時持明者，速收彼藥，用塗尸身。尸自變化，為黄金身，成為聖藥。以此聖藥，給與同伴人，經刹那間，得持明天，神通自在而為第一。持

明者，所得聖藥，分為三份，一份供養三寶，一份施同伴，一份自己受用。得如意通，所求皆得。

“妙吉祥”就是文殊師利菩薩，其塑像騎獅子，持寶劍，是一個“武者”形象。這裏的兩段經文，前一段描述的是文殊的劍法，尤其是劍有靈通，伴以法術，能够飛出殺人。後一段是作法，從死尸那裏得到法力。這兩者和中國古代固有的神劍傳説與道家法術一起，構成了中國武俠小説的劍仙傳統，使武俠小説的“武功”變得詭異離奇，使人眼花繚亂。雖然劍仙的“正宗”應該説是道家，但佛教文化無疑也起到了極重要的推波助瀾的作用。

唐代小説中頗爲精彩的武俠（豪俠）小説，雖然大盛於中唐之後，但却早就在初唐就已埋下種子，且與佛教頗有關係。當然，這已經是後話了。

玄宗後期，社會的大動亂，促使人們在本已出現的三教合一思想潮流的基礎上，對宗教與世俗的文化聯繫以及人生、社會等有了更進一步的思考，小説也得到了飛躍性的發展，産生了實質性的巨變。在這種變化的推激下，代表著一個時期最高水平的唐代小説就要大舉興起了。

第十二章　佛教小說敘事對唐代小說興起的貢獻

佛教小說從高祖、太宗時期的初興到玄宗時期的消解，完成了它在唐代小說中的第一個循環，其盛況並不亞於世俗小說的繁榮。可以說，正是以歷史敘事爲主體的世俗小說和以佛教敘事爲主體的宗教小說二者的共同繁榮，纔爲肅宗、代宗以後唐代小說興盛期的到來，做好了充分的準備。歷史敘事與唐代小說興起的關係，我已在前面說過，這裏將著重談一談佛教小說敘事對唐代小說興起的貢獻。

第一節　對小說敘事的一些基本認識

在探討佛教敘事對唐代小說興起的貢獻之前，我要先談談關於小說的一些基本認識。

馬振方認爲，小說是一種獨立的文學樣式，“對於今人共識的小說，似乎可以作這樣的表述：以散體文摹寫虛擬人生的自足的文字語言藝術。”其具體表現爲四性三點。

所謂“四性”，即“小說內容、形式的基本要素構成的四種規定性”：一是敘事性；二是虛構性；三是散文性；四是文字語

言自足性。

所謂“三點”，是小說的三個“品格特點，關乎它與現實世界的藝術關係”：第一個特點，“也是它的基本特點，就是用語言創造世界，即以抽象的人爲符號創造既非直觀又充分具象的人生樓閣”；第二個特點，“也是它的最大長處，是能摹寫任何形態的人生幻象，從而得以廣泛、細緻地表現人與人生”；第三個特點，“是内容高度生活化”①。

在韋勒克和沃倫合著的那本20世紀中葉以來“西方文藝學具有權威性的傑出著作”② 《文學理論》中，其第十六章爲沃倫執筆的《敘述性小說的性質和模式》，從比較“小說”的古典和近代兩種模式的歷時性角度，論述了小說的特質：

敘述性小說的兩個主要模式在英語中分别稱爲“傳奇”和“小說”。里夫在1785年將二者作了區分：

> 小說是真實生活和風俗世態的一幅圖畫，是產生小說的那個時代的一幅圖畫。傳奇則以玄妙的語言描寫從未發生過也似乎不可能發生的事情③。
>
> 小說是現實主義的；傳奇則是詩的或史詩的，或應稱之為“神話的”。瑞德克利芙、司各特和霍桑等人是傳奇作家。伯尼、奥斯汀、特羅洛普和吉辛等人是小說作家。這兩種相反的類型顯

① 馬振方：《小說藝術論稿》，6－23頁，北京：北京大學出版社，1991年。

② 王春元：《〈文學理論〉中譯本前言》，1頁，見韋勒克、沃倫：《文藝理論》，北京：三聯書店，1984年。

③ 原注：參見C·里夫：《傳奇的發展》（倫敦，1785年）。

示出散文叙述體的兩個血統：小説由非虛構性的叙述形式即書信、日記、回憶録或傳記以及編年紀事或歷史等一脈發展而來，因此可以説它是從文獻資料中發展出來的，從文體風格上看，它强調有代表性的細節，强調狹義的"模仿"。另一方面，傳奇却是史詩和中世紀浪漫傳奇的延續體，它無視細節的逼真（在對話中重現具有個性特色的語言就是這樣的例子），致力於進入更高的現實和更深的心理之中。霍桑寫道："當一個作家稱他的作品為傳奇時，應該認為，他是想要求某種處理形式和材料的自由……"假如這樣一個傳奇的背景是過去的時代，也不是要分毫不差地描繪那個時代，而是要獲得，借用霍桑在别處説過的話，"一種詩意的……境界，這種境界不必要……甚麼真實性……"①②。

綜合上述兩種認識，可以看出，人們對小説叙事的期望，乃是"現實主義"的③。但也要注意到，西方將"傳奇"和"小説"作爲"叙述性小説"的兩個主要模式的這種二分法，在中國古典小説的具體實際中，並不是完全一一對應的。中國的古典小説自有其特色。

有論者認爲，中國古代小説的創作模式，主要是一種傳奇的藝術方式，共有四個總體特徵："1、觀照世界：在傳奇性和寫實性的統一中重傳奇性；2、作家創作：在表現性和再現性的結合

① 原注：參見N·霍桑：《七個尖角閣的房子》和《大理石神像》序言。

② 韋勒克、沃倫：《文學理論》，241－242頁，北京：三聯書店，1984年。

③ 在瓦特《小説的興起》裏，也將18世紀以來的"區别於古代的散文虛構故事"的"小説"的根本特徵歸結爲"現實主義"，見該書第一章《現實主義和小説形式》，北京：三聯書店，1992年。

中重表現性；3、作品樣式：在喜劇性和悲劇性的兼容中重喜劇性；4、讀者接受：在逼真性和驚奇性的相間中重驚奇性。”① 在這樣的模式中，中國古典小說的“傳奇”模式，實際上也就是沃倫所說的“傳奇”與“小說”二者的統一，但又對“傳奇”有所偏重的模式，表現的是一種幻化的人生和社會。

根據這樣的認識，再回過頭來看唐代小說初興期的佛教小說，就可以發現，它在人生表現的主體性、敘事本質的虛構性和情節構成的完整性三個方面，都對唐代小說的興起及其走嚮成熟的進程，具有一種積極、自發的引導和促進作用。

第二節　佛教小說人生表現的主體性與唐代小說的興起

先說佛教小說人生表現的主體性。

任何宗教都是由於此岸世界的苦難而進入到彼岸世界尋求解脱的方式，宗教的幻想世界，實際上是非幻想世界的反映，這正如恩格斯在《反杜林論》中所說：“一切宗教都不過是支配人們日常生活的外部力量在人們頭腦中的幻想的反映，在這種反映中，人間的力量采取了超人間的力量的形式。”② 也就是說，一切宗教，雖然其表現形式是超人間的，其根柢則依然在人間世界的人生體驗之中。

在佛教的基本思想中，本來就有關於人間的因素，正如《增

① 陳惠琴：《傳奇的世界——中國古代小說創作模式研究》摘要，3頁，北京：北京師範大學出版社，1999年。

② 《馬克思恩格斯選集》，第3卷，354頁，北京：人民出版社，1972年。

一阿含經·等見品》所説："人間於天則是善處。"又説："諸佛世尊皆出人間，非由天而得也。"佛教經典中，有不少强調"人身難得"的思想。現代學者釋佛，也極爲重視佛教的人間思想。陳兵説："對佛經中所載録的釋迦牟尼思想，大略可以這樣來概括其綱宗：直截根源，以徹底解决人生的根本問題——生死爲中心，以'緣起'的智能如實觀察宇宙人生的本面，特别是如實觀察自心，依如實的智能自净其心，從而解脱世間諸苦，獲得現前、後世乃至永恒的安樂幸福。若更簡括而言，則《阿含經》中多次出現的'自净其心'四字，大概可看作釋迦牟尼學説的主題詞。"[①] 從這個角度説，佛教的教理内部，本來就有豐富的人間化思想，衹是由於它的宗教性質，人間化思想常常被彼岸世界的來世幻想所遮蔽，形成了一種"出世"的宗教迷信。

在早期的佛教報應記裏，這種人間化的思想是受到壓抑的，人們更加嚮往的不是人間而是彼岸。佛教以"苦"爲"四聖諦"之首，《阿含經》便多次宣揚人生"諸受皆苦"，因此要求悟"空"、破"執"，超越生死。反映在小説中，就是人對死亡的無所畏懼，甚至樂死而厭生。托名曹丕（一説張華）的《列異傳》裏，有一篇《蔣濟》，蔣濟妻夢見已經亡故的兒子托夢來説，太廟西邊的孫阿，將召爲泰山令。蔣濟"於是乃見孫阿，具語其事。阿不懼當死，而喜爲泰山令，惟恐濟言之不信也。乃謂濟曰：'若誠如所言，某之願也。不知賢郎欲得何職？'"[②] 還衹是聽説要到冥間當官，就已經開始封官許願，高興得不得了。其

① 陳兵：《自净其心——重讀釋迦牟尼》，序論 14 頁，成都：四川人民出版社，1998 年。

② 《太平廣記》卷二百七十六《夢》一，2177 頁。

後,《冥祥記》等所記入冥再生,歷觀諸獄而重回人世,則是因爲有了罪過,要在地獄裏受酷刑,這纔害怕,所尋求的目的,是要人們"莫不懼然,皆即奉法"[①],而趙泰等被放回人間,衹是因爲是要他充當一個現身說法的傳道者。

到了《冥報記》,這種情況就不同了。馬嘉運"素有學識,知名州裏",冥中東海公缺一名心腹記室,很客氣地請了他去,他却不願意去做這位冥間的達官;東海公衹好另請高明,又追綿州陳子良,陳子良也不願意,"辭不識文字";最後,再追吴人陳子良,這纔没有推辭,纔找到人上任。當然,文中也說馬嘉運不死是因爲放生的功德,但這其實不過是文末硬栽的一個尾巴,前面並没有交代[②]。冥府缺官,冥王請柳智感作判官,"智感辭以親老,且自陳福業,未應便死",實在無法推辭,衹好權宜從事,以生人判冥,最後還是在三年後,"已得隆州李司户,授正官以代公",他纔得到解脱[③]。如果說一般人有"罪過",怕入冥受刑,還說不上貪戀人間,那麼上述幾例入冥是要當大官,作威作福的,在陽世,柳智感不過是一個小小的長舉縣令,馬嘉運是個無職無位的民間賢達,可他們却寧願在陽世平平安安,不要權不要位。其實,雖然佛教宣揚的彼岸世界是無比美好的,但在現實世界大多數人的心理中,得成正果也好,往生極樂也好,如果要以"死"來作爲連接此岸與彼岸兩個世界的津梁,那就大家都不樂意了。所以,儘管佛教小說大寫"入冥",却總是和"再生"

① 《冥祥記·趙泰》,見《太平廣記》卷三百七十七《再生》三,2998頁。

② 唐臨撰,方詩銘輯校:《冥報記》卷下《張公謹》,64－65頁,北京:中華書局,1992年。

③ 唐臨撰,方詩銘輯校:《冥報記》卷下《柳智感》,77－79頁,北京:中華書局,1992年。

聯繫在一起的，這絶不僅僅是爲了獲得《冥報記》在每篇末尾親見其説的“實録鑒證”，而是實實在在地反映了人們對生死的看法。“生”在人間是快樂的，“死”在冥間是有罪的，也是痛苦的，“死”成了最簡單的懲罰惡的手段與因果報應的結局。

龍樹在解釋《大品般若》的《大智度論》卷六中，引舉了著名的“大乘十喻”，曰：“解了諸法，如幻、如焰、如水中月、如虚空、如響、如犍闥婆城、如夢、如影、如鏡中像、如化。”在唐代十分流行的《金剛經》中，其末章《應化非真分第三十二》有偈説：“一切有爲法，如夢、幻、泡、影，如露亦如電，應作如是觀。”如此而言，則生死皆不過是一表象，然則人生之意義何在呢？

在唐初完成了佛教基本經典的翻譯介紹之後，中國化的佛教宗派大量涌現，到開元年間，幾乎最主要的各大宗派都已形成。這無疑促進了中國人對佛教及其所涉及的各種問題進行自己的思考。初唐佛教小説適逢其會，尤其是再加上唐臨以教外人士“旁觀者清”的切入角度，使他能够將世俗的情趣和佛教小説的形式結合起來，利用了當時最受到大衆歡迎的通俗形式，表達的却是他自己的主體性。他對人生的思考，就不再是機械地對佛教經論的簡單注脚，而甚至會有時與佛理相左。

比如，他在《眭仁蒨》裏説鬼神的貪諂，一下子就讓素來神聖威嚴的冥界偶像轟然倒塌了，這就促使人們到嚴肅的佛法之外去尋求人生的意義。他在《張公謹》、《孫寶》、《王璹》等篇裏所寫冥間官場的枉濫醜惡，無疑是唐臨本人一生的司法實踐中所見到的無數貪贓枉法之輩的縮影。這些，正如人間世俗缺乏“天道”，佛經中宣揚的報應不爽的公理，又在何處？這種情緒，使

後人從宗教中得到借鑒的，並不是天理昭然，反而是以美與醜皆爲皮相，以佛法之“破執”而進一步將人生看穿。正如被稱爲“有良史才”的沈既濟，在中唐時代小説的極盛中，於《枕中記》結尾所發出的深沉慨嘆：“夫榮辱之道、窮達之運、得喪之理、死生之情，蓋知之矣。”那麽，馬嘉運不求人間的功名，也不要冥世的榮華，是否也正是看到了沈既濟百年後所解悟的人生“真意”呢?

《冥報記》裏，頗有人間情感强烈發露的作品，樂生惡死且不説，此處要説另一種人間情誼，但這裏的主人公們却既包括了人，也有鬼神。《兖州人》張生在詣京赴選途中游歷廟宇，偶見四郎塑像“儀容秀美”，不禁由衷而祝曰：“但得四郎交游，賦詩舉酒，一生分畢，何用仕宦!”而四郎這個本來應該是絶情絶欲的大神，居然也動了感情，趕來和張生訂交，後來幫了張生很多忙。四郎之父泰山府君，也是個有情之神，他命侍從宣敕説：“汝乃能與我兒交游，深爲善道，宜停一二日宴聚，隨便好去。”居然也鼓勵游玩吃喝，而不是以佛祖那種“永恒的微笑”叫人讀佛經。“至一别館，盛設珍羞，海陸畢備，絲竹奏樂，歌吹盈耳，即與四郎同室而寢”，又“游戲庭序，徘徊往來”，完全是人間的人欲享樂，是人間的兄弟之情。後來張生在冥間見其妻被追，遂嚮四郎求情，讓録事另外找了個理由放其還陽。“張乘本馬，其妻從四郎借馬，與妻同歸。妻雖精魂，事同平素，行欲至家，去舍可百步許，忽不見。張大怖懼，走至家中，即逢男女號哭，又知已殯，張即呼兒女急往發之。開棺見妻，忽即起坐，輾然笑

曰：‘爲憶男女，勿怪先行。’”① 張妻的這一笑，多麼燦爛，一種人間的情感，强烈地迸發出來，哪裏還看得到佛教小說的影子，即使說是“冥報”，也已絶然不是讀經崇佛的“冥報”，而是情之所感。寫到這種地步，已經有一半是言情小說了。到了玄宗時期的《唐晅手記》，則進一步將“冥報”發展作“冥感”，更是整個的言情小說了。

從對佛教偶像的另類認識，到對人間情感的强烈發露，到對人生真意的非宗教化、非彼岸世界的熱烈追求，唐臨的《冥報記》，雖然還是所謂佛教小說，但已確實不僅僅是在佛教裏轉圈子、作注脚了，他已經開始表現出自己的創作主體性。而這，正是小說敘事從歷史敘事或宗教敘事等等之中獨立出來的十分重要的一環，是小說敘事得以顯現自身特點的重要方面。

第三節　佛教小說敘事本質的虛構性與唐代小說的興起

再談佛教小說敘事本質的虛構性。

在歷史、宗教、小說三類敘事中，對於虛實的看法是各不相同的。

歷史敘事的動機要求實録，其結果也是以實録爲主（當然，有意篡改歷史、嘩衆取寵以增飾歷史、因資料的缺乏無法再現歷史等等不在此列）。

---

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》補遺《兖州人》，85－87 頁，北京：中華書局，1992 年。

宗教叙事的動機要求的也是實録，而且是要表達一種“絶對”的真理，但結果往往是虚幻的，是一種依據非現實的理論而進行虚構的結果。

小説叙事的動機要求的是虚構，其結果是超越一般具體事件的真實而達到對本質真實的追求。我在前面引用過的沃倫的理論就説得很明確，它或是狹義的“模仿”，或是“更高的現實和更深的心理”。馬振方對小説的“虚構性”有具體的解釋，他説：

小説摹寫的“虚擬人生”包括奇幻的與現實的兩種樣態。前者的虚構性自不必説，後者的虚構性也是顯而易見的。藝術内容的虚構性是近代意義小説的重要規定性，也是小説同實録文學（傳記、特寫、回憶録等）的重要區别。小説取材於社會生活，各種類型的作品都在不同程度上融入一些真實人事。但衹是“融入”，並非實録。它們經過作家頭腦的“想化”、改造，進入作品，就失去生活實録的“真”，獲得藝術虚構的“假”，求得更高層次的“真”。這就是小説和其他虚構文學的真假藝術辯證法。没有虚構，就没有真正意義的小説①。

但是，一旦深入到中國古典小説的具體實際，情况却令人略有遺憾，中國古典小説長期以來囿於史化叙事的傳統，而對小説叙事的虚構性重視不够，有人甚至説：“中國人到魯迅爲止，大概都没有嚴肅地認清小説的虚構本質。人們讀林紓翻譯的小説是當作故事（story）來欣賞，而不是當作虚構（fiction）來領會的。

① 馬振方：《小説藝術論稿》，8 頁，北京：北京大學出版社，1991 年。

小説的真正意義正是通過虛構的世界來傳達。”①

在唐代小説興起的過程中，由於歷史叙事的强大影響，對小説虛構性的注意，顯然是不够甚至可以説是較弱的。歷史叙事對唐代小説興起的影響，主要是叙事技巧方面的，而在叙事本質方面，則反而起了一種阻滯的作用。在這中間，必須要有一種對於叙事本質的衝擊，纔可能使小説叙事進一步走嚮成熟，獲得飛躍性的進展。

在這方面，初唐在大衆傳播中取得過良好效果的佛教小説，以宗教叙事與小説叙事二者的融合，無疑對唐代小説的叙事本質的發展，具有一定的促進作用。

在中國古代小説的發展歷程中，對小説虛構性可能發生影響的因素，最主要的有三種：

第一種是神話。但神話的虛構却又幾乎與小説叙事的更高層次的“真”形成了巨大的差異，所以最終神話必將退出小説叙事的領域，而成爲原始時代叙事的陳迹。

第二種是寓言。但《莊子》以來的寓言主要是説明的，它屬於别一範疇，它對小説的影響更多地是在主題的意義追尋上，最終不可能對小説的叙事方面形成實質性的重大影響。

第三種就是佛教了。佛教傳入中國，帶來了一種新的真實觀。北凉曇無讖譯《大般涅槃經》卷二十五《光明遍照高貴德王菩薩品第十之五》説：“云何名爲如法修行？如法修行即是修行檀波羅蜜乃至般若波羅蜜，知陰、入界、真實之相。”那麽，甚

---

① 徐德明：《中國現代小説雅俗流變與整合》，82頁，北京：社會科學文獻出版社，2000年。

麽是“真實之相”呢？也就是《法華經》所説的“諸法實相”，而“諸法實相”就是“空”。唐代甚爲流行的《金剛經》，就是以“空”、“無”爲其核心的。這種從“真實”到“空”的轉换過程，給予人們一個啓示，那就是在最高的本質層次，真實與虚構乃是相通的。

這種相通表現在兩個不同方面：

一個方面是表層的。佛經用了許多比喻，而比喻並無定法，可以隨意運用，因爲比喻的最終目的，本來也就是“空”。即《金剛經》“捨筏登岸”之喻，“法尚應捨，何况非法。”

一個方面是深層的。一切是空，人生也是空，衹有空纔是最高的本體真實。那麽，以表現人生爲要義的小説，其表現的題旨既已“空”，既已虚無，則小説之真實也好，虚構也好，本就已經毫無關係了，這就不像歷史叙事要緊緊抓住“實録”這條綫，一點點也不能放松。那麽，在佛教小説中，實録的東西可以獲得表現，虚構的東西也可以獲得自由的發展。

佛教叙事對小説虚構意識的影響，蔣述卓認爲從佛教傳入中國之後的六朝就已經開始了，他列舉了來自佛教自身的大量例證，對佛教叙事的虚構機制作了説明：

佛教文學的虚構性是與佛教哲學的本體論分不開的。佛教哲學把世界看作虚幻不實，它雖然也講世界是由“四大”（地、水、火、風）這些物質構成，但它又從因緣論出發，認為“四大皆空”、“諸法皆空”，如龍樹所說：“未曾有一法，不從因緣生，是故一切法，無不是空者。”（《中論》卷四）佛教的大乘般若經典常愛用“如夢如幻”來説明事物的虚妄不實。如《道行般若經》

卷五“分別品”云：“諸法空，諸法如夢，諸法如一，諸法如幻。”《放光般若經》卷二“本無品”云：“五陰如夢，如響如光如影如幻如炎如化，終始不可得。”鳩摩羅什譯《大品》經卷一云：“諸法如幻，如焰，如水中月，如虛空，如響，如犍闥婆城，如夢，如影，如鏡中像，如化。”這就是著名的“大乘十喻”。佛教看待世上一切衆生（人物、動物）亦是如此，如鳩摩羅什譯《維摩詰所説經·觀衆生品》云：“爾時文殊師利問維摩詰言：菩薩云何觀於衆生？維摩詰言：譬如幻師見所幻人，菩薩觀衆生若此；如智者見水中月，如鏡中見其面像，如熱時焰，如呼聲響，如空中雲，如水聚沫，如水上泡，如芭蕉堅，如電久住……如空中鳥迹……如夢中所見已寤……如無烟之火，菩薩觀衆生為若此。”佛教故事裏亦常舉“幻化人”的故事，認為世上萬相就如幻化人一樣，雖然有相却本無所有，事物之有名字衹不過是“假號”而已，“諸法假號不真。譬如幻化人，非無幻化人，幻化人非真人也。”（僧肇《不真空論》引《放光般若》語）鳩摩羅什解釋甚麼是“法身”時也説：“佛法身者，同於變化。……如鏡中像，水中月……幻亦如是，法身亦然。”（《羅什大義·答真法身義》）“法身可以假名説，不可以取相求。”（《羅什大義·答三十二相義》）而小乘佛教惡取空一派，也認為蘊、處、界三科都是主客觀因緣條件互相作用的結果，是變化無常的，人由五蘊合和而成，是沒有真實實體的，是虛無的，由此推及“四大”是空無所有。這仍然還是斷定世界是虛妄不實的。正是受這種視世界為虛妄不實觀念的支配，印度人對於歷史也是不注重的，印度雖很早就出現史詩，但並不注重對歷史的準確記載，“沒有比印度人的年代記載更紛亂、更不完全的。沒有一種民族在天文學、數學等

方面已經如此發達而對於歷史學却如此之無能。"① 因此，印度文學裏常常出現"化身"、"化城"、"夢幻"、"幻影"等故事，作品中的一切人物、動物都被看作是假定的。印度戲劇的核心，也是摩耶（"幻象"或"幻影"）這個概念在起作用，它不是為了表現甚麽，而是為了創造幻影。幻術在古代印度的發達，也是由於這一原因。

魏晉南北朝志怪小説對印度佛經故事的翻版、借用以及仿效，自然在形式與內容上都引起了變化，如題材的移植、情節的借用、思想的滲透，但是，更為重要的，却是隨著這些故事的輸入，助長了中國小説的虛構意識。它是真正觸動中國小説發生根本變化的原因②。

在這裏，蔣述卓特別重視的是印度佛教哲學裏的"幻"的意識，可以説，正是這種虛幻的觀念，將虛構觀念發展到了極致，並在與中國本土鬼神異物傳説的結合中，形成了六朝的志怪。他接著舉了《拾遺記》的例子，認爲："它標誌了南北朝志怪小説的虛構意識已逐漸走嚮成熟，實可以看作是唐傳奇的先河。"

但也必須注意，"虛幻"和"虛構"是兩個不同的概念。在《拾遺記》裏，雖然蕭綺序努力辯稱"言匪浮詭，事弗空誣"，可是，對於有些故事，作者自己也不得不感嘆"事皆迂誕，似是而非"③。由"虛幻"而走入"神怪"，本是神話的餘緒，還不是真

① 原注：黑格爾《哲學史講演録》第一卷第 132 頁。

② 蔣述卓：《論佛教文學對志怪小説虛構意識的影響》，載《比較文學研究》，1987 年 4 期。

③ 王嘉撰，蕭綺録，齊治平校注：《拾遺記》，卷八，196 頁，北京：中華書局，1981 年。

正意義上的“小說的虛構”。

小說的虛構是要以真實爲基礎的，衹不過它追求的是一種深層次的本質的真實，而不是表面、刻板的對生活原樣的生搬硬套。也就是說，小說的虛構，雖然不一定非要是現實生活場景的表現或再現，却也必須和現實生活密切相關，是其本質真實的更高層次的展現。但“虛幻”却不同，它可以是空穴來風，是純粹的幻想，這是屬於“神話”範疇的，在敘事文學發展的歷史進程中，最終要從“小說”中剥離出去。而唐傳奇的大量作品，無論是寫人或寫非人，直至後來的《聊齋志異》，都衹是虛構而不是“虛幻”。

在佛經原典裏，敘事的目的，或是表現佛陀的聖迹，或是表現天國地獄的景况，或是以寓言說佛法等等。佛經敘事對中國小說表現題材的影響，除了一些具體情節模式的引入借用外，孫昌武認爲：“這裏比較重要的，是小說中表現的冥界，包括地獄。描繪出幽、明兩個世界，並把它們相溝通，這完全是受佛教輪迴觀念影響的想法。”①

從六朝至唐初小說的具體實際來看，佛教小說的題材主要是兩個大類，一類是受報，一類是入冥，目的當然都是爲了發明教理，敘事衹是一種手段，潛藏在這手段背後的，還是宗教的議論。議論是一種主觀性極强的行文方式，可以是對客觀真實的表達，也可以是完全的想象和虛構。就在這樣的結合中，佛教小說本來就是並不要求歷史敘事那樣的實録，如果說歷史敘事是“我注六經”，那麽，宗教敘事就無疑是“六經注我”。在這種機制

① 孫昌武：《佛教與中國文學》，275頁，上海：上海人民出版社，1988年。

下，一種叙事中的虛構本質，也就自然而然地凸現出來了。

再回到《冥報記》的具體文本，除少數作品外，幾乎大多數作品都寫到陽世與冥間的溝通。在陽世，他們是歷史人物，甚至有像岑文本這種大名鼎鼎的“知名人士”，他們的客觀存在，當然不可能憑空幻想杜撰出來吧，於是，他們的仕歷生涯，就成了追求“實録”的歷史叙事。在陰間，他們也是受苦受難的芸芸衆生，像那個已經死了沒有再生的尚書刑部侍郎宋行質，就因爲不信佛而沒有“功德”，到了冥間，對曾是他部下的尚書都官令史王璹説：“吾被責問功德簿，吾手中無功德簿，坐此困極，加之饑渴，苦不可言。君可努力，至我家語令作功德。”[①] 這種無法證實的“事實”，就再也不是“實録”，而是“虛構”了。

受報和入冥兩大情節模式，六朝已經形成，本來算不得唐人的新創，但六朝入冥的具體叙述，却和唐人有所不同。

六朝人的情節模式，以南朝《冥祥記》裏的《趙泰》爲例，可分爲 5 個叙事段落：

（1）趙泰家世和人間履歷，是純粹的歷史叙事。

（2）趙泰曾死而復活，是單純的客觀叙事。

（3）倒叙入冥經歷，爲全篇主體，佔了全文絶大部分篇幅，又可細分爲 7 個段落：

①被追入冥，冥官問話；

②因無過惡，委以冥職；

③按行地獄，見諸苦相；

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷下《王璹》，70 頁，北京：中華書局，1992 年。

④入“開光大舍”，見世尊開經度人；

⑤入“受變形城”，見衆生更受變報，投生轉世；

⑥案行已畢，主者爲其説法，教其“精進持戒，得樂報”；

⑦主者檢其年紀，陽壽未盡，放其回陽，臨别囑托：“已見地獄罪報如是，當告世人，皆令作善。善惡隨人，其猶影響，可不慎乎？”

（4）趙泰回陽爲衆人説法，時、地、人皆爲實録。

（5）孫豐等聞説趙泰事迹，“莫不懼然，皆即奉法”，也是實録。

從《趙泰》的叙事來看，1、2、4、5 皆是實録，這是歷史叙事的影響；3 是虛構，但這裏的“虛構”却没有“在不同程度上融入一些真實人事”①，却不是追求“更高層次的‘真’”。當然，也要説明的是，作爲佛教信徒的王琰，他認爲趙泰在冥間的經歷是千真萬確的“實録”，但從現實存在的角度來説，這却是地地道道的“虛構”，如果再從藝術真實的角度提高一步，這甚至已經不是基於生活真實的“虛構”而是憑空冥想的“虛幻”了。因此，我認爲，六朝受佛教叙事影響而出現的虛構意識，其意識已經是“虛構”了，其效果却還是“虛幻”。

但是，到了唐初，由於人間化情景的引入，“虛幻”就在一定程度上發展成爲“虛構”。仍以《冥報記》裏的一些篇章爲例。《孫迴璞》包括兩個大的情節段落，即他的三次入冥。

第一次，“貞觀十三年，從車駕幸九成宫三善谷，與魏太師鄰家”而半夜被追入冥，半路上遇見另兩人追韓鳳來，纔知道他

① 馬振方：《小説藝術論稿》，8 頁，北京：北京大學出版社，1991 年。

是被錯追的，即被放回。

第二次，是貞觀十七年，魏徵去世，爲冥間太陽都録太監，命鬼使追孫迴璞爲記室，迴璞請鬼使讓他奏事畢，又暫放回。

第三次，迴璞歸家，請僧行道，造像寫經，六七日後，夢鬼使來召，入大宮殿，因有功德，再被放回。

在三次入冥中，衹有第三次表現的是《趙泰》那種"皆即奉法"的情景，另外兩次都非常有戲劇性。第一次是被鬼使誤召。第二次被召而猶可寬限，完全跟人間的公差捕人相似。而對鬼使的描寫，也是非常人間化的，第一次的鬼使是胡塗鬼，先是錯認了人，接著放他回陽，又不負責到底，弄得他無端驚懼，擔心了好半天。文中寫道：

> 即放璞，循路而還往，還往不異平生行處。既至家，繫馬，見婢當户眠，喚之不應。屋内極明，見壁角中有蜘蛛網，網中有二蠅，一大一小，並見梁上所著藥物，無不分明，惟不得就床。知是死，甚憂悶，恨不得共妻别，倚立南壁，久之微睡，忽驚覺，覺身已卧床上，而屋中暗黑無所見。喚告婦，令婦燃火，而大汗。起視蜘蛛網，歷然不殊，見馬亦大汗①。

這一段，不僅是細節化的，寫人物擔心憂懼的心理，也很逼真。但大家都知道，入冥的情節，必然是非實録的，而在非實録中揭示的是人物的合理的行動和心理，表現的是合乎生活與心理

① 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》卷中《孫迴璞》，30－31頁，北京：中華書局，1992年。

邏輯的細節，這就不是没有真實性作基礎的“虚幻”，而是有真實性作基礎的“虚構”了。

綜上所述，可以認爲，六朝時期，佛教叙事的誇張虚構，刺激了中國小説的虚構意識，但當時還主要表現爲一種“虚幻”，是以幻想爲主的虚構，是“著意好奇”的“志怪”。但到了唐代，以《冥報記》等作品爲代表，却在這種“虚幻”中加進了具有細節的真實性和符合現實生活邏輯的因素，這時的虚構，就是嚮著小説化的藝術“虚構”前進了。它與歷史叙事的“實録”精神的結合，成爲唐傳奇在傳寫“奇”妙的同時又表現著人類價值生活和情感生活的“小説性小説”。

第四節　佛教小説情節構成的完整性與唐代小説的興起

最後，除了“人生表現的主體性”和“叙事本質的虚構性”而外，佛教小説對唐代小説興起的影響，還有情節構成的完整性，它使許多篇章裏的叙事，由“故事”變成“情節”，由“筆記”成爲“小説”。

關於“故事”與“情節”的關係，在20世紀20年代，由福斯特提出了一個後來經常被人們引用的觀點，“故事”是小説中的“一種很低級的形式”，而“情節”纔是“小説中較高級的一面”。那麽，二者如何區别呢？他説：“我們曾給故事下過這樣的定義：它是按照時間順序來叙述事件的。情節同樣要叙述事件，

祇不過特別强調因果關係罷了。”①

爲甚麽有這種低級與高級的分别呢？他解釋道：“故事敘述的是時間生活，但小説呢——如果是好小説——則要同時包含價值生活。”② 而價值生活的表現，則需要通過對於時間之流後面的因果關係來揭示。

沃倫也有類似的看法，他從小説的歷史變遷中得出了結論。他説：“按傳統的要求，小説是必須嚴格地采用時間這一維的空間的。”接著，他以 16 世紀中葉到 17 世紀中葉興起的流浪漢小説爲例作了説明：“在流浪漢小説中，編年順序的寫法頗具代表性。事件是一個接著一個發生的。每次歷險都是一個小事件，它可以是一個獨立的故事，而所有這樣的故事都由一個主人公串連起來。較具哲理性的小説則在編年順序的敘述結構中加進了因果關係。這種小説在故事發生的整個時間内有一個穩定地起作用的原因，而因此人物就顯示出了墮落或上進的歷程。或者是在設計嚴密的情節中偶然發生了甚麽事，使得結局的情境和開頭時的情境大不相同。”③

流浪漢小説是以人物爲綫索的敘述形式，正如中國正史的列傳，始終以同一人物爲敘述中心，但各個事件之間却不一定有十分緊密的内在因果關係，也就是説，這還祇是事件，祇是“故事從某一狀態嚮另一狀態的轉化”④。在唐初以來的小説中，《古鏡記》和《梁四公記》都采取了這樣的事件排列方式。在這樣的作

---

① 愛·摩·福斯特：《小説面面觀》，75 頁，廣州：花城出版社，1984 年。
② 愛·摩·福斯特：《小説面面觀》，25 頁，廣州：花城出版社，1984 年。
③ 韋勒克、沃倫：《文學理論》，240 頁，北京：三聯書店，1984 年。
④ 羅鋼：《敘事學導論》，75 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

品中，各個事件之間，雖然都有一定的相似性和共同的傾嚮性，但却並不一定有事件與事件之間的緊密聯繫，也就是説，事件之間衹能構成獨立的敘事單元，却不能構成同一事件本身。

當然，也有人對福斯特的説法提出了不同的意見，如查特曼就將情節分爲“結局性的情節”和“展示性的情節”，前者“是有一個以結局爲目的的基於因果關係之上的完整演變過程”，後者則“以展示人物爲目的，不構成任何演變；作者僅用人物生活中一些偶然發生的瑣事來引發人物的内心活動以及展示人物的性格。”①

但是，在傳統型的小説裏，構成情節的至關重要的因素，仍然往往被看成是因果關係。申丹從西方小説的實際出發，認爲：“傳統文學作品中的‘因果鏈’在某種意義上説是一種理想化的藝術建構，使原來繁雜無章的現實生活在文學作品中顯得有規律可循。除了流浪漢小説和編年史小説，傳統小説家（特别是 19 世紀的小説家）一般全都選用有因果關係的故事事件，使它們組成一個有開端、發展、結局的整體，因果關係也就成了傳統情節中一個必不可少的因素。”②

羅鋼從中國古典小説的實際出發，也提出了因果關係的重要性。他認爲，故事“必須具有某種可續性”，纔能引起讀者的興趣。而“與故事的可續性關係最密切的就是事件之間的因果聯繫。”《三國演義》的“追本窮源”，就是爲敘述尋求一個邏輯起

① 申丹：《叙述學與小説文體學研究》，54 – 55 頁，北京：北京大學出版社，1998 年。

② 申丹：《叙述學與小説文體學研究》，54 頁，北京：北京大學出版社，1998 年。

點，以獲得“故事發展中因果聯繫的普遍性和重要性。”“其實，作爲一個未經區别，没有界限的事件之流的時間是根本不存在的。時間衹是人類經驗事物的一種方式，爲甚麽在我們的經驗中要將鐘表均匀間隔的‘滴、滴’聲分解爲‘滴、答’聲呢？因爲衹有這樣作，我們纔能够把握‘滴’與‘答’之間的間距，同時將它從無窮無盡，永不停息的時間之流中抽取出來，使之成爲一個獨立的時間單元，即使是宏篇巨制的作品，表現的也仍然衹是人類經驗的某一片斷，所以作者不得不借助事件之間的因果聯繫使他的叙述成爲一個獨立的整體，一個自成起迄的單元。”①

在唐代小説興起的過程中，至關重要的是小説叙事如何從歷史叙事中獨立出來。歷史叙事重視的是時間之流的自然排列，而小説叙事重視的則是由對時間的處理而造成的一種新的富有意義的秩序，這種秩序深刻地包含著事件之間的内在聯繫。熱奈特説：“研究叙事的時間順序，就是對照事件或時間段在叙述話語中的排列順序和這些事件或時間段在故事中的接續順序。”② 顯然，要從歷史叙事内部獲得小説叙事賴以發展的原動力，幾乎是不可能的，歷史叙事將永遠停留在“以文運事”的階段上，而不可能做到“因文生事”，也就是説，再優美的歷史叙事，都不可能成爲小説。小説的興起，必須借助其他的因素。

這個“其他的因素”，必然是歷史叙事之外的對處於萌芽狀態的小説叙事的强大引導和衝擊。佛教叙事就在從六朝到唐初的

① 羅鋼：《叙事學導論》，80 頁，81－82 頁，昆明：雲南人民出版社，1999 年。
② 熱奈特：《叙事話語·新叙事話語》，14 頁，北京：中國社會科學出版社，1990 年。

歷史發展中，承擔起了這一光榮而艱巨的任務。

佛教小說最基本的模式，如上所述，有受報和入冥兩類，除了入冥游觀以悟世人的說教類作品，幾乎其所有故事都貫穿著的一條紅綫，就是"因果報應"。在《阿含經》裏，常常用"此有故彼有，此生故彼生"或"此有則彼有，此無則彼無；此生則彼生，此滅則彼滅"來表述作爲佛法基本原理之一的緣起法則，對個體而言，緣起則具體化爲業報。佛教的業報也是很有特點的，陳兵說："衹把業報的責任歸於造業者自身，倡言人可自主其業，是釋氏業力論的又一特質。釋氏强調一切悉由自作自受，非由神意，非出偶然，非由他力，人衹應自己承擔自己造業的責任，避免了神意論、宿命論、機運論等倫理學說的弊端。"① 這種業報，對於小說敘事的發展來說，有兩個重要的意義：

其一是使故事的因果關係趨於完整。每一事件，都必有它的原因，也必有它的結果。而故事的完整化，又有兩個效應。一個效應是使故事進一步曲折化，因爲完整的故事，必有開頭、高潮、結局，這就使故事不是直綫發展，而可以形成波瀾，造成曲折，並使篇幅拉長。第二個效應是使故事始終處於動態的發展過程之中，並由因果相續的事件之間的聯繫，形成了故事的"可續性"，並進一步形成了"情節"。而這正是從六朝小說發展到唐代小說過程中，至爲關鍵的一步。

其二是使故事的因果關係趨於深入。李劍國曾批評六朝小說"除極少數外衹能是故事性小說——以陳列外部事實爲目的的小

① 陳兵：《自净其心——重讀釋迦牟尼》，75 頁，成都：四川人民出版社，1998 年。

説"①，這些小説，大多僅僅衹表現事物的存在這一單純的事實，而缺乏對其存在原因的深入探究。佛教小説就不同了，由於其因果緣起的基本原則，必然要探究每一事實存在的深層原因，雖然他們探究的結果一概不出關於"業力"的罪福因果報應，但却爲小説敘事提供了一種思想方法，同時這也可以使得情節變得更複雜，關係變得更迷離，思想變得更深入。

佛教敘事與歷史敘事之間，本來並無必然聯繫，但由於它們都不約而同地運用了小説這一方式，作爲對其基本經典文獻的補充，都是一種大衆化的通過敘事來完成其基本原理的傳播方式。小説敘事在歷史敘事和宗教敘事的不自覺的裹挾中發展，吸收了二者之所長，將二者的合理敘事内核進一步發揚光大，就形成了新的唐代的小説敘事，直接促成了唐代小説的興起。

還是回到具體作品來吧。仍以前面引述過的《孫迴璞》爲例，文中的三個情節段落，都交織著相互之間的密切因果聯繫。

第一次，"因"是鬼使的胡塗，"果"是孫迴璞被誤追入冥；"因"是鬼使的不負責任，"果"是孫迴璞久久不得回歸陽位。

第二次，"因"是魏徵對孫迴璞的欣賞，"果"是孫迴璞再次被追入冥；"因"是鬼使吃了孫迴璞的伙食，"果"是吃人嘴軟，孫迴璞得以再次還陽。

第三次，"因"是鬼使不敢違背冥間令敕，"果"是孫迴璞第三次被追；"因"是孫迴璞"請僧行道，造像寫經"，"果"是孫迴璞多有功德，"至今無恙"。

如果説在每一個具體事件内部的因果關係還不足以使整個小

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，25 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

説達到曲折化、長篇化、深入化、動態化的話，那麽，各個不同事件之間的因果關係，其作用就顯得突出了。就孫迴璞的三次入冥作爲一個整體而言，可以看到，他始終都和魏徵有一種内在的聯繫。

第一次入冥，是他“與魏太師鄰家”，所以鬼使得以“謂是太師之命”騙他上了冥路。而三更半夜，他之所以毫不猶豫就出了門，也因爲他與魏徵之間有一種信任關係。

第二次入冥，鬼使來追，打的招牌還是魏徵，鬼使説：“我是鬼耳，魏太師有文書，追君爲記室。”孫迴璞一看，果然是魏徵手署不假。而魏徵召他，則是因爲魏徵在冥間官居顯要，要招攬他這個人才。其深層内因，還是源於他與魏徵之間的一種信任關係。

第三次入冥，是鬼使雖放他暫回陽間，而魏徵之命不可違，還是上述同一原因。衹是佛法高於一切，功德可勝一切，後來是因爲他有了“功德”，這纔從他與魏徵的因果關係中解脱出來。

綜觀上述情節組合，雖然描述了不同的事件，而前一事與後二事各自形成的兩大情節組合之間，却由魏徵在其中起到了因果關聯的作用，三次入冥都與魏徵有關，由魏徵而使三次入冥形成了一個整體，這，就是已經不同於“故事”的“情節”吧。

在這樣一種情節結構中，小説敘事就逐漸從歷史敘事中區别出來，並進一步在宗教情感與世俗價值相結合而進入更爲廣泛的大衆領域之後，唐代的小説敘事，就成爲因果完整、故事曲折，而且表達著一定意義與價值，不再僅僅是搜奇記異的客觀呈現型的古雜俎小説，而成爲具有較高文學價值的以唐人傳奇爲代表的唐代小説了。

這一類複雜曲折、具有傳奇小説意旨的作品，在《冥報記》裏是頗有數量的。李劍國在《唐稗思考録》中總結唐代小説“初興期”的創作情況之後就説：“《冥報記》中的《眭仁蒨》一篇也是情節曲折、描寫精細的傳奇體。本來冥府故事在《冥祥記》中已表現出傳奇化的趨勢，這同佛教敘事文學的影響大有關係。因而《眭仁蒨》的出現，又表明了佛教敘事文學對於唐傳奇形成的一定作用。”他在敘録《冥報記》之後也説：“然《眭仁蒨》、《柳智感》、《兖州人》、《皇甫兄弟》等篇，文筆曲折細緻，乃見傳奇之意，《冥祥》地獄之作已尚形容，至此尤劇矣。”①

佛教敘事於唐代小説興起的作用，實在是不可以輕易忽視的。

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘録》，35 頁，202 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

結束語

在本書的主要部分，詳細論述了歷史叙事和宗教叙事與唐代小説叙事發展的關係，而小説叙事的發達，帶來的也就是小説文體的興起。歷史叙事和宗教叙事，是小説叙事得以興起和發展的最重要的兩大因素，歷史叙事是母體，但它的基本精神是“實録”，而不是小説叙事的“虚構”，這就决定了它祇能是“量變”；宗教叙事是催化劑，其基本精神是“虚構”，但純宗教的虚構却常常還是“虚幻”，它經過合理化的補偏救弊，可以成爲促進“質變”產生的因素。歷史叙事和宗教叙事的結合，即“實録”與“虚幻”的結合，就產生了基於更高的真實性的合理的“虚構”，這時，小説叙事就獲得了飛躍性的“質變”。

玄宗以後，進一步出現了巨大的變化。

如果按李劍國的分期，以德宗建中元年（780 年）爲“初興期”與“興盛前期”之間的分水嶺，那麽，在這個分水嶺的前後，出現的兩部大型作品，就可以明顯看到唐代小説由幼苗長成大樹的軌迹。這兩部作品是:

牛肅《紀聞》，十卷，輯存 123 條，多記開元、天寶中事，下及乾元元年（758 年）。

戴孚《廣異記》，二十卷，輯存302條，德宗貞元五年（789年）至九年（793年）間或此之前①。

這兩部作品表現的特點，展現了小説叙事的走嚮成熟；兩部作品相隔30餘年之間的異同，則清晰地顯示著小説叙事如何獲得進一步的發展，以適應大規模興起的唐人傳奇的創作要求。兩部小説集的特點，主要有三點：

一是篇幅進一步加長。如《紀聞》最長的《洪昉禪師》和《吴保安》兩篇，都達到了2000字以上，《郗鑒》、《王賈》、《儀光禪師》、《屈突仲任》、《李虚》、《裴伷先》等也都達到了1000字以上。

二是内容進一步綜合化。既表現爲世俗作品與宗教作品的綜合，也表現爲佛、道及原始宗教等的綜合，還表現爲志怪、雜録與傳奇的綜合。這正體現了不同叙事種類對小説叙事的共同促進作用。

三是對後世影響較大。《紀聞》出現不久，就有崔造爲之作注，小説而有人作注，這還是很少見的；《廣異記》則有顧況爲之作序。《紀聞》中的《屈突仲任》、《吴保安》和《裴伷先》等，皆有小説、戲劇演繹其事；《廣異記》則有多篇爲後世各種小説選集所取。

關於二書的價值和意義，我在這裏撿一個現成的便宜，用李劍國《唐五代志怪傳奇叙録》裏的評價，來作爲對二書的總結。

李劍國論《紀聞》曰：

---

① 此處依李劍國説，見《唐五代志怪傳奇叙録》，464頁，天津：南開大學出版社，1998年。另，方詩銘《廣異記點校説明》第8頁認爲是在建中年間（780年至783年），見《廣異記》與《冥報記》合訂本，北京：中華書局，1992年。

本書百餘事，出玄宗朝者特多，皆牛肅親所聞知，宜乎名曰《紀聞》也。《史記·封禪書》云“其詳不可得而記聞云”，此其所本。事涉神仙釋道、狐鬼妖魅，徵應定數，奇禽異獸等，歷世志怪書之習見題材大率攝入，可謂備矣。亦有非異聞者，約十數條。大都係短文，竟有三五十字者，知存六朝志怪舊式；然長者多至二三十條，若《吴保安》、《洪昉禪師》諸篇長達二千餘字，志怪集中多見傳奇之體，此書為首焉。構撰大都巧事剪裁，文辭斐然可觀，誠佳作也①。

又論《廣異記》云：

此書十餘萬言，卷帙之浩，唐稗鮮有，所載天地奇異，包羅廣博，宜乎名《廣異》也。其中神仙、冥報、狐、鬼、虎事最衆。情事大都新異，趣味頗足；然言地府異曹、果報感應者旨在“輔於神明”，可觀者寡，且夫情事每每雷同，恒有似曾識燕之感，蓋作者為足其卷帙，自相蹈襲，或有聞必録，未事精擇也。本書上承六朝志怪，大都用記聞之法，故短幅者衆，然重乎情致發揮藻思，已是唐人面目；而較長之篇達四五十事，裝點筆墨，乃用傳奇之法，尤可見演進之迹也②。

---

① 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，248－249 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

② 李劍國：《唐五代志怪傳奇叙録》，488－489 頁，天津：南開大學出版社，1998 年。

從這裏可以見出，《紀聞》和《廣異記》雖然仍用六朝志怪之體，然已較六朝作品大不相同。其良莠混雜，水平參差不齊，正反映了它們還處於沒有完全成熟的過渡時期。一方面在時代風氣的激勵下，采用了業已成熟的傳奇筆法；另一方面由於文化的慣性，還有對六朝志怪的懷舊情緒。

唐代小說及其小說叙事，就正是在這樣的一種發展態勢下興起並走嚮成熟的。

主要參考文獻

[漢] 司馬遷:《史記》, 北京: 中華書局, 1959年。
[漢] 班固:《漢書》, 北京: 中華書局, 1962年。
[晉] 陳壽:《三國志》, 北京: 中華書局, 1982年。
[唐] 房玄齡等:《晉書》, 北京: 中華書局, 1974年。
[梁] 沈約:《宋書》, 北京: 中華書局, 1974年。
[唐] 姚思廉:《梁書》, 北京: 中華書局, 1973年。
[唐] 姚思廉:《陳書》, 北京: 中華書局, 1972年。
[唐] 李百藥:《北齊書》, 北京: 中華書局, 1972年。
[唐] 令狐德棻等:《周書》, 北京: 中華書局, 1971年。
[唐] 李延壽:《南史》, 北京: 中華書局, 1975年。
[唐] 李延壽:《北史》, 北京: 中華書局, 1974年。
[唐] 魏徵等:《隋書》, 北京: 中華書局, 1973年。
[後晉] 劉昫等:《舊唐書》, 北京: 中華書局, 1975年。
[宋] 歐陽修等:《新唐書》, 北京: 中華書局, 1975年。
[元] 脱脱等:《宋史》, 北京: 中華書局, 1977年。
[漢] 荀悦:《漢紀》, 四部叢刊初編本。
[宋] 司馬光:《資治通鑒》, 北京: 中華書局, 1976年。

［宋］宋敏求：《唐大詔令集》，北京：商務印書館，1959年。

［梁］蕭統編，［唐］李善注：《文選》，北京：中華書局，1981年，影印本。

［清］董誥等：《全唐文》，上海：上海古籍出版社，1990年，影印本。

［清］彭定求等：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。

［唐］歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1985年。

［宋］李昉等：《文苑英華》，北京：中華書局，1966年，影印本。

［宋］李昉等：《太平御覽》，北京：中華書局，1960年，影印本。

［宋］李昉等：《太平廣記》，北京：中華書局，1986年。

陳國慶：《漢書藝文志注釋匯編》，北京：中華書局，1983年。

［宋］晁公武：《郡齋讀書志》，四部叢刊三編本。

［宋］陳振孫：《直齋書録解題》，光緒九年江蘇書局刻本。

程毅中：《古小説簡目》，北京：中華書局，1981年。

袁行霈、侯忠義：《中國文言小説書目》，北京：北京大學出版社，1981年。

李劍國：《唐五代志怪傳奇敘録》，天津：南開大學出版社，1998年。

李劍國：《宋代志怪傳奇敘録》，天津：南開大學出版社，1997年。

［清］永瑢等：《四庫全書總目》，北京：中華書局，1983年

影印本。

余嘉錫：《四庫提要辨證》，北京：中華書局，1980 年。

［清］郭慶藩：《莊子集釋》，北京：中華書局，1982 年。

陳鼓應：《莊子今注今譯》，北京：中華書局，1983 年。

［梁］劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋》，北京：人民文學出版社，1983 年。

［唐］劉知幾撰，［清］浦起龍釋：《史通通釋》，上海：上海古籍出版社，1978 年。

［明］胡應麟：《少室山房筆叢》，上海：中華書局上海編輯所，1958 年。

魯迅：《古小説鉤沉》，濟南：齊魯書社，1997 年。

李劍國：《唐前志怪小説輯釋》，上海：上海古籍出版社，1986 年。

熊憲光等編：《古今逸史精編》，重慶：重慶出版社，2000 年。

汪辟疆校録：《唐人小説》，上海：上海古籍出版社，1978 年。

［魏］曹丕：《列異傳》，魯迅《古小説鉤沉》本，濟南：齊魯書社，1997 年。

［晉］郭璞注，袁珂校注：《山海經校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年。

［晉］張華撰，范寧校證：《博物志校證》，北京：中華書局，1980 年。

［晉］干寶撰，汪紹楹校注：《搜神記》，北京：中華書局，1979 年。

[宋] 傅亮：《光世音應驗記》；[宋] 張演：《續光世音應驗記》；[晉] 陸杲：《系觀世音應驗記》；見《觀音應驗記》，東京大學史料編纂所藏寫本。

[東晉] 陶潛撰，汪紹楹校注：《搜神後記》，北京：中華書局，1981 年。

[宋] 劉義慶撰，[梁] 劉峻注：《世説新語》，上海：上海古籍出版社影印本，1982 年，影印本。

[宋] 劉義慶：《幽明録》，魯迅《古小説鉤沉》本，濟南：齊魯書社，1997 年。

[後秦] 王嘉撰，[梁] 蕭綺録，齊治平校注：《拾遺記》，北京：中華書局，1981 年。

[梁] 殷芸編纂，周楞伽輯注：《殷芸小説》，上海：上海古籍出版社，1984 年。

[梁] 王琰：《冥祥記》，魯迅《古小説鉤沉》本，濟南：齊魯書社，1997 年。

[隋] 顔之推：《還冤志》，筆記小説大觀四編，臺北：新興書局，1981 年。

[唐] 唐臨撰，方詩銘輯校：《冥報記》；[唐] 戴孚撰，方詩銘輯校：《廣異記》；北京：中華書局合訂本，1992 年。

[唐] 唐臨：《冥報記》，筆記小説大觀十五編，臺北：新興書局，1981 年。

[唐] 唐臨：《冥報記》，涵芬樓秘籍第六集。

[唐] 劉餗撰，程毅中點校：《隋唐嘉話》；[唐] 張鷟撰，趙守儼點校：《朝野僉載》；北京：中華書局合訂本，1997 年。

[唐] 不著撰人：《大唐傳載》，四庫全書子部小説家類雜事

之屬。

［唐］李肇：《唐國史補》；［唐］趙璘：《因話録》；上海：上海古籍出版社合訂本，1983年。

［唐］段成式著，方南生點校：《酉陽雜俎》，北京：中華書局，1981年。

［唐］李冗撰：《獨異志》；［唐］張讀撰：《宣室志》；張永欽、侯志明點校，北京：中華書局合訂本，1983年。

［唐］牛僧孺編：《玄怪録》；［唐］李復言編：《續玄怪録》；程毅中點校，北京：中華書局合訂本，1982年。

［唐］谷神子撰：《博異志》；［唐］薛用弱撰：《集異記》；北京：中華書局合訂本，1980年。

［唐］高彦休：《唐闕史》，四庫全書子部小説家類異聞之屬。

［唐］裴鉶著，周楞伽輯注：《裴鉶傳奇》，上海：上海古籍出版社，1980年。

［五代］王仁裕等撰，丁如明輯校：《開元天寶遺事十種》，上海：上海古籍出版社，1985年。

［唐］皎然：《杼山集》，四庫全書集部别集類一唐。

［東晉］瞿曇僧伽提婆譯：《增一阿含經》，《大正新修大藏經》第二卷阿含部，財團法人佛陀教育基金會，1990年。以下簡稱"大正藏"。

［西晉］無羅叉譯：《放光般若經》，大正藏第八卷般若部。

［後漢］支婁迦讖譯：《道行般若經》，大正藏第八卷般若部。

［姚秦］鳩摩羅什譯：《金剛般若波羅蜜經》，大正藏第八卷般若部。

［姚秦］鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經》，大正藏第九卷法華部。

［後漢］支婁迦讖譯：《無量清净平等覺經》，大正藏第十二卷涅槃部。

［吴］支謙譯：《阿彌陀三耶三佛薩樓佛檀過度人道經》，大正藏第十二卷涅槃部。

［北凉］曇無讖譯：《大般涅槃經》，大正藏第十二卷涅槃部。

［姚秦］鳩摩羅什譯：《維摩詰所説經》，大正藏第十四卷經集部。

［宋］法賢譯：《佛説妙吉祥最勝根本大教經》，大正藏第二十一卷密教部。

龍樹菩薩著，［姚秦］鳩摩羅什譯：《中論》，大正藏第三十卷中觀部。

［梁］慧皎：《高僧傳》，大正藏第五十卷史傳部。

［唐］道宣：《續高僧傳》，大正藏第五十卷史傳部。

［宋］贊寧：《宋高僧傳》，大正藏第五十卷史傳部。

［唐］唐臨：《冥報記》，大正藏第五十一卷史傳部。

［唐］懷信：《釋門自鏡録》，大正藏第五十一卷史傳部。

［唐］道宣：《集神州三寶感通録》，大正藏第五十二卷史傳部。

［唐］道宣：《道宣律師感通録》，大正藏第五十二卷史傳部。

［唐］道宣：《集古今佛道論衡》，大正藏第五十二卷史傳部。

［唐］道世：《法苑珠林》，大正藏第五十三卷事匯部。

［唐］道世：《法苑珠林》，四部叢刊初編本。

［唐］道世：《法苑珠林》，四庫全書本。

［唐］道世：《法苑珠林》，上海：上海古籍出版社，1991年影磧砂藏本。

[唐] 慧能著，郭朋校釋：《壇經校釋》，北京：中華書局，1997 年。

陶東風：《文體演變及其文化意味》，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

童慶炳：《文體與文體的創造》，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

羅鋼：《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1999 年。

楊義：《中國敘事學》，北京：人民出版社，1997 年。

申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998 年。

波斯彼洛夫：《文學原理》，北京：三聯書店，1985 年。

拉爾夫·科恩主編：《文學理論的未來》，北京：中國社會科學出版社，1993 年。

張京媛輯：《新歷史主義與文學批評》，北京：北京大學出版社，1993 年。

彼得·伯克：《歷史學與社會理論》，上海：上海人民出版社，2001 年。

韋勒克、沃倫：《文學理論》，北京：三聯書店，1984 年。

伊恩·P·瓦特：《小說的興起》，北京：三聯書店，1992 年。

愛·摩·福斯特：《小說面面觀》，廣州：花城出版社，1984 年。

崔道怡等編：《"冰山理論"：對話與潛對話——現代外國名作家論現代小說藝術》，北京：工人出版社，1987 年。

熱奈特：《敘事話語·新敘事話語》，北京：中國社會科學出版社，1990 年。

亞里斯多德著，羅念生譯：《詩學》，《詩學·詩藝》合訂本，北京：人民文學出版社，1982 年。

魯迅：《中國小説史略》，北京：人民文學出版社，1952 年。

徐岱：《小説形態學》，杭州：杭州大學出版社，1992 年。

董乃斌：《中國古典小説的文體獨立》，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

楊義：《中國古典小説史論》，北京：人民出版社，1998 年。

寧宗一主編：《中國小説學通論》，合肥：安徽教育出版社，1995 年。

劉葉秋：《古典小説筆記論叢》，天津：南開大學出版社，1985 年。

劉葉秋：《歷代筆記概述》，北京：中華書局，1980 年。

羅寧：《唐前小説觀念簡論》，成都：四川大學中文系碩士論文，2000 年。

侯忠義：《漢魏六朝小説史》，瀋陽：春風文藝出版社，1989 年。

龔翰熊主編：《歐洲小説史》，成都：四川大學出版社，1997 年。

李宗爲：《唐人傳奇》，北京：中華書局，1985 年。

侯忠義：《隋唐五代小説史》，杭州：浙江古籍出版社，1997 年。

程國賦：《唐代小説嬗變研究》，廣州：廣東人民出版社，1997 年。

孫遜：《中國古代小説與宗教》，上海：復旦大學出版社，2000 年。

馬振方：《小說藝術論稿》，北京：北京大學出版社，1991年。

陳惠琴：《傳奇的世界——中國古代小說創作模式研究》，北京：北京師範大學出版社，1999年。

徐德明：《中國現代小說雅俗流變與整合》，北京：社會科學文獻出版社，2000年。

湯哲聲：《中國現代通俗小說流變史》，重慶：重慶出版社，1999年。

任繼愈主編：《中國佛教史》，第一卷，第二卷，第三卷，北京：中國社會科學出版社，1981年，1985年，1988年。

郭朋：《隋唐佛教》，濟南：齊魯書社，1980年。

湯用彤：《隋唐佛教史稿》，北京：中華書局，1982年。

常任俠：《佛經文學故事選》，上海：上海古籍出版社，1982年。

孫昌武：《唐代文學與佛教》，西安：陝西人民出版社，1985年。

孫昌武：《佛教與中國文學》，上海：上海人民出版社，1988年。

郭紹林：《唐代士大夫與佛教》，開封：河南大學出版社，1987年。

鄭志明：《中國文學與宗教》，臺北：臺灣學生書局，1992年。

王智隆：《金剛般若波羅蜜經釋義》，廣東佛教雙月刊《廣佛叢書》之十七，1999年。

陳兵：《自净其心——重讀釋迦牟尼》，成都：四川人民出版

社，1998年。

李豐楙：《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》，臺北：臺灣學生書局，1996年。

王重民等：《敦煌變文集》，北京：人民文學出版社，1957年。

項楚：《敦煌變文選注》，成都：巴蜀書社，1991年。

陸永峰：《敦煌變文理論研究》，成都：四川大學博士論文，1999年。

《大美百科全書》第20冊，臺北：光復書局，1990年。

《大美百科全書》第24冊，臺北：光復書局，1990年。

吳庚舜、董乃斌主編：《唐代文學史》，北京：人民文學出版社，1995年。

何滿子：《汲古說林》，重慶：重慶出版社，1987年。

施章：《史記新論》，上海：北新書局，1931年。

李長之：《司馬遷之人格與風格》，北京：三聯書店，1984年。

朱炳祥：《中國詩歌發生史》，武漢：武漢出版社，2000年。

錢鍾書：《管錐編》，北京：中華書局，1979年。

古龍：《天涯·明月·刀》，北京：人民文學出版社，1988年。

古龍：《血鸚鵡》，北京：作家出版社，1993年。

韓雲波：《劍氣橫空》，成都：四川人民出版社，1995年。

《章太炎先生論史學三題》，載《史學史資料》，1980年6期。

王宏鈞：《〈古鏡記〉傳奇探微》，載《中華文史論叢》，1985年1期。

蔣述卓：《論佛教文學對志怪小説虛構意識的影響》，載《比較文學研究》，1987 年 4 期。

韓理洲：《〈古鏡記〉是隋唐之際的王度所作新證》，載《學術月刊》，1987 年 6 期。

朱一玄、李季平、李劍國、劉乃昌：《全唐小説四序》，載《臨沂師專學報》，1991 年 3 期。

卞孝萱：《〈補江總白猿傳〉新探》，載《西北師大學報》，1991 年 3 期。

曹道衡：《論王琰和他的〈冥祥記〉》，載《文學遺産》，1992 年 1 期。

季羡林：《"天人合一"新解》，載《傳統文化與現代化》，1993 年 1 期（創刊號）。

韓雲波：《從標注年號論唐人傳奇的求真外殼》，見《唐代文學研究》第四輯，桂林：廣西師範大學出版社，1993 年。

薛洪勣、王汝梅：《兩種小説觀念和對唐前小説作品的再思考》，載《明清小説研究》，1997 年 4 期。

李釗平：《論唐人小説對史傳傳統的内在超越——中國古典小説文體獨立歷程再回顧》，載《陝西師大學報》1998 年 1 期。

李時人：《小説觀念與〈全唐五代小説〉的編纂》，載《文學評論》，1999 年 3 期。

陳洪：《佛教八關齋與中古小説》，載《江海學刊》，1999 年 4 期。

孫遜、潘建國：《唐傳奇文體考辨》，載《文學遺産》，1999 年 6 期。

宋鼎立：《〈晉書〉采小説辨》，載《史學史研究》，2000 年 1

期。

羅書華:《中國古代小説觀的對立與同一》, 載《社會科學研究》, 2000 年 1 期。

韓雲波、青衿:《初盛唐佛教小説與唐傳奇的文體發生》, 載《浙江大學學報》, 2000 年 6 期。

韓雲波:《劉知幾〈史通〉與“小説”觀念的系統化——兼論唐傳奇文體發生過程中小説與歷史的關係》, 載《西南師範大學學報》, 2001 年 2 期。

後 記

這本書是我的博士學位論文，是我近年來的第七本專著，但就中國古典文獻學或中國古代文學來說，却是我的第一本專著。

其實，對中國古典文獻的興趣，應該是我最早的專業興趣。還在我7歲的時候，偶然讀到了陳稺常的《中國上古史演義》，在那本書裏，講述了從三皇五帝到周幽王被犬戎軍隊殺於驪山之下的歷史故事。書中有許多美麗悠遠的古代傳説，配上《詩經》（多數附有郭沫若等人的白話譯文）的古歌和後人的咏嘆，文采斐然，令人神往。那個時候，當我放學後，在藍天白雲、青山緑水之間，常常一個人悄悄地咏味古人，我就想，如果將來能够不借助任何幫助，而直接讀懂這些令我“似懂非懂”的古詩，那該有多好！然而，我現在仍然没有完成當時的這個理想。

9歲的時候，在我家塵封已久的閣樓上，我的探寶活動的收獲，是一部1927年版的《辭源》，64開，6號字，精印兩大册。我花了一年的時間，讀完了這部對我日後實際上起到了“發蒙”作用的“百科全書”，再一次激發了我對古典文化的興趣，光是書中的古詩詞，就抄了整整兩大册。當然，這部書也激發了我其

他的興趣，比如對植物分類以及中藥的興趣，最早也是源自於此的。

這樣的“童年情結”，使我在過去的30多年中，與古典文獻結下了不解之緣。1978年在廣安一中上高中時，語文老師張培昕先生讓我讀到了更多的優秀古典作品。1983年，本來沒有任何考研打算的我，鬼使神差地在10月下旬報名的時候，選擇了中國古代文學，而通過兩個月的發奮，居然考上了西南師範大學中文系唐宋文學方嚮的碩士研究生，師從徐永年、林昭德教授。

在從本科到研究生的那幾年裏，書價還很便宜，生活又是公費，每月家中發放的15元錢（後來漲到25元）、學校的1元錢困難補助以及退飯菜票的“收入”，幾乎全部用來買書了，現在我書架上的許多文史基本書籍，如“前四史”、《資治通鑒》、《全唐詩》、《詞話叢編》等，都是那個時候置辦的。

但是，我於1991年3月17日到西南師範大學學報編輯部工作以後，却並没有多作古典方面的研究。屈指算來，在1998年進入四川大學以前，我僅僅衹有6篇文章是關於古代文學的。更多的興趣和精力，用在了中國俠文化的研究上，1995年四川人民出版社出版了我的《誰是英雄》、《劍氣橫空》、《人在江湖》、《俠林玄珠》四本書，分别對中國俠文化的四個組成部分游俠、武功、江湖、武俠小説作了描述；2001年，海潮攝影藝術出版社又出版了我的“金庸妙語”系列的《笑傲江湖》和《鹿鼎記》兩卷；多年來，另有“俠文化”文章數十篇。1998年，我考入四川大學中文系，攻讀中國古典文獻學博士學位研究生，師從張志烈教授。張先生是研究唐宋詩文的名家，尤以杜甫和蘇軾研究著稱。然而，多年以來，我對唐宋古典詩文文獻的淡出，已使我

在這方面較爲生疏，而且當時手頭還有應約而作的《成人的童話》等待完成，經過仔細考慮，我决定還是從我自己的長處入手，嚮張先生提出研究唐宋小説，很快得到了張先生的同意。

1998 年 10 月，我開始通讀《太平廣記》，這個時候，我想的還是做一個關於唐代小説的“通論”。我幾乎查遍了四川大學和西南師範大學圖書館的所有唐代小説研究的著作，查閲了兩館所藏的“人大複印資料”有關專題的全部索引，得出的認識是唐代小説的研究在總體上還有很大的空間。但到 1999 年 3 月，南開大學曾曉渝教授給我寄來李劍國教授著《唐五代志怪傳奇叙録》兩巨册，使我在驚嘆李教授精深的功力之餘，打消了作一部“通論”的想法。時值張先生爲我開設“佛教文學研究”的課程，我仔細研讀了唐臨的《冥報記》等宗教作品，感到關於宗教叙事對唐代小説影響的研究，仍是一個薄弱環節，於是决定從這裏下手。而具體的題目設計，則受到了瓦特《小説的興起》的啓發，到 1999 年下半年，初步確定爲“唐傳奇與中國小説的文體發生”，主要從歷史叙事和宗教叙事兩個角度探討中國古典小説的文體發生。我在 2000 年 4 月通過的博士學位候選人資格考試，申請的就是這個題目。

作爲學位論文的準備工作，我先後做了關於唐代豪俠小説和初盛唐佛教小説的課程論文，再次系統研讀了唐代前中期的小説作品。但我很快發現，就是“唐傳奇與中國小説的文體發生”這個題目，實際上也已經太大，我無法在有限的時間内嚮縱深方嚮作出把握。與其面面俱到，不如重點突破，集中論述唐代中葉以前的小説狀況，探討歷史叙事與宗教叙事在雙嚮互動中對唐代小説文體發生所起到的“質變”作用，同時將題目改爲現在的《唐

代小說觀念與小說興起研究》。到了2000年9月，我嚮張先生彙報了我的想法，經過仔細的考慮，張先生同意了我的想法。

2000年10月12日，是我本科和碩士的母校西南師範大學50周年校慶，我參加了部分校慶的工作，同時開始在學報上班。這時，工作和學習的雙重任務，都一齊壓上了我的肩頭。從9月開始動筆到11月初，實際上我衹完成了約2萬字，寫得甚爲艱難，並且對這個題目的合理性産生了懷疑。我不禁問自已，爲什麼以前少有人從事這方面的研究呢？2000年11月，我到北京大學參加2000'金庸小說國際學術研討會，帶著這個問題當面請教了中國社會科學院文學研究所董乃斌研究員、浙江大學徐岱教授、南京大學朱壽桐教授，他們雖然分别屬於中國古代文學、文藝學和中國現代文學，但是都同樣關注著小說文體。他們指出，這個問題長期以來少人研究，正是因爲難度較大；對我提出的"雙嚮互動"觀點，他們都從學術研究的合理性、新穎性、深入性等方面給予了充分的肯定。這使我堅定了對這一論題的信心。回到重慶後，我集中處理完學報的編輯工作後，開始全力投入論文寫作，到期末，第一章"小說"觀念的研究基本殺青。緊接著，又在2001年3月完成了關於歷史叙事和宗教叙事的兩章。於3月25日交出定稿付印，3月29日通過四川大學研究生院學位辦公室的審查。

4月初，我的學位論文被分别送給董乃斌研究員以及南京大學鞏本棟教授、安徽大學陶新民教授、西南師範大學譚優學教授、熊憲光教授評閱，他們都給予了高度的評價，分别打了92.8、95.2、98.3、98.5、93.1的高分，同時也指出了應予改進之處。

2001年5月21日，在四川大學望江校區文科樓二樓碉堡樓會議室舉行了學位論文答辯。由項楚教授任主席，委員有張志烈教授、周裕鍇教授、龍晦教授、謝謙教授，答辯秘書爲劉長東博士。和我同時參加答辯的還有劉明華、譚偉兩位學兄。在答辯中，各位教授對論文的選題和立意都給予了充分的肯定，同時提出了很好的意見和建議，爲我補充了一些重要的材料。在此，對各位評閱專家和答辯委員的肯定和幫助，我表示衷心的感謝。

還在答辯前，我就收到中文系的口頭通知，告知我的論文已入選中國古典文獻學研究叢書。在答辯後的6月，我吸收了各位先生的意見，對論文作了一些調整。首先是對行文中容易引起歧義和不够嚴謹之處作了修改。其次是對原論文的部分内容作了改進，將原有的三章改爲三編，原來的節改爲章，其中原前言第二個問題改爲兩節，第一章第二節分爲兩節，第一章第三節分爲兩章。第三是對一些章節作了較大的改動，包括現在的前言第二節，第一章第三、四、五節，第八章第五節，第十一章第三節，第十二章第二節。第四是新補寫了一些内容，主要是第四章第一、三、四節。這項工作，整整進行了接近三個星期的時間。

在論文寫作過程中，有許多師友給予了我極大的幫助，我一直懷著感激的心情。

首先是導師張志烈教授，從爲學和爲人兩方面都給予了我極大的教益，我相信這將使我受用終身。我跟張先生應該説是極其有緣的，他和我碩士時的導師徐永年先生是好朋友，我的碩士論文答辯，即由張先生任答辯委員會主席。11年後，我又親自在先生門下接受教益，真是人生何處不相逢啊。

四川大學中文系中國古典文獻學博士導師組的項楚教授、周

裕鍇教授，三年來同樣給予了我極大的教益，從博士學位候選人資格考試到學位論文答辯，他們都全程關懷著我的學位論文的完成，從總體構思到具體細節，都提出了極有價值的建議。

董乃斌研究員、徐岱教授、朱壽桐教授對我的論文選題提出了指導性、建設性的意見，以及成都市委辦公廳秘書處副處長楊玉華博士、湘潭師範學院外語系主任熊沐清博士，作爲曾經同住川大新五舍的舍友，雖然我們不是同一專業，言談之間的切磋，也對我的論文選題有重要啓發作用。

南開大學曾曉渝教授、西南師範大學熊憲光教授、李弘毅副研究館員，以及重慶市新聞出版局圖書處處長李顯福高級記者等，則在資料方面給予了我大力的支持。《新東方》、《四川大學學報》、《浙江大學學報》、《西南師大學報》等刊物，發表了我的部分前期成果。在此一並致謝。

在川大的三年，是令人難忘的三年。川大嚴謹的學風、優良的學術傳統，使我學到了很多東西。但是，川大博士生們的生活條件，也是不敢恭維的。第一天晚上在川大，“紗窗不知何處去，惡蚊乘勢扇熱風”，因爲晚上11點半就關電拉閘，也祇有“任他蚊叮蟲咬，我自巋然不動”了。第二天找宿管辦要紗窗，穩坐在辦公桌後的先生女士們告知自己去找，在有心人的指點下，終於纔在五樓的電梯中“悄悄”地獲得了對付蚊蟲的防禦利器。可是，艱辛還遠未有窮期，每天從早上5點到晚上11點，都須時時直面窗外近在咫尺的鍋爐房那高分貝的噪音和滾滾而來的烟塵，後來，窗外又變成了迎接全國大學生運動會的工地，施工要一直持續到午夜2點以後。不過，人也是一種奇怪的動物，有著極大的彈性。經過川大的洗禮，面對艱難困苦，我覺得我今天已

經是百毒不侵，百擾不能煩其心了，因此，我又從心裹感謝川大。到三年級，我們終於住進了新房子，也算是趕在畢業之前，享了一年的“清福”。

多年來，我的父母和妻子都非常支持我的學習，兒子上小學，也很少讓我操心。不幸的是，我的母親却在1998年12月11日因病去世，當時離考試歸家僅僅不到一個月，没有能够見上母親最後一面，給我留下了長久的遺憾。母親雖然在68歲的時候就離開了我，可是，後來她常常托夢給我，仍然給了我極大的鼓勵。

這三年來，以及三年中予我以幫助、影響的人和事，我都將銘感於心。

韓雲波

2001年6月28日於成都

2001年9月，我又到武漢大學人文學院中文系中國語言文學博士後流動站作研究工作，專業方向改爲中國現當代文學，師從陳美蘭教授。因爲我一直有一個想法，無論古今，用漢字寫出來的我們的文學，始終是一個整體。而要真正把握這個整體，“貫通古今”也許是必要的。

我在武漢的居所，位于美麗的東湖之濱，凌波門内，夜可以觀皓月，晝可以聽松濤，是一個覃思沉研的好地方。2002年1月8日，我通過了博士後開題報告《武俠小説理論研究》，忽然想到《天龍八部》裹的“凌波微步”，於是，我依然沉浸在明月

相伴的民族文化的悠久傳統裏。

2001 年 11 月 18 日，我的父親因病在重慶第三軍醫大學西南醫院去世。我在求學期間雙親相繼離開，給我留下了永遠的痛。這本書得以出版，這算是對他們在天之靈的告慰罷。

韓雲波

2002 年 1 月 16 日清樣校畢又記於重慶